ڈاکٹر آصف اقبال

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۶

جدید افسانہ

تجربے اور امکانات

جدید افسانہ
تجربے اور امکانات

ڈاکٹر آصف اقبال

تقسیم کار

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی ۶

JADEED AFSANA
TAJARBE AUR IMKANAAT

by

Dr. Asif Iqbal

Year of Ist Edition Jan.2007
ISBN 81-8223-288-0
Price Rs. 175/-

نام کتاب : جدید افسانہ تجربے اور امکانات
مصنف و ناشر : ڈاکٹر آصف اقبال
سنہ اشاعت اوّل : جنوری، ۲۰۰۷ء
کمپوزنگ : کیمپس کمپیوٹرس، منیر کا، نئی دہلی (Mob: 9810947743)
تعداد : چار سو
قیمت : ۱۷۵ روپے
مطبع : عفیف آفسیٹ پرنٹرس، دہلی

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE
3108, Gali Vakil, Kucha Pandit, Lal Kuan, Delhi-6(india)
Ph: 23216162,23214465 Fax : 0091-011-23211542
Website: www.ephbooks.com
E-mail :info@ephbooks.com, ephdelhi@yahoo.com

انتساب

گجرات، عراق اور فلسطین کے

مظلومین کے

نام

جن کے کردار اب

کہانیوں، افسانوں

اور ناولوں کا

حصہ بن چکے ہیں!

فہرست

حرفِ آغاز

اردو افسانہ عہد حاضر کی سب سے مقبول صنف نہ سہی مگر اردو نثر کی مقبول ترین صنف ضرور ہے۔ اس میں فن ایسے سانچے میں ڈھلا ہے جو زندگی کا مزاج داں بھی ہے اور زمانے کے مزاج کا مظہر بھی، انسان کی جذباتی و نفسیاتی ضرورتوں کا وسیلہ بھی ہے اور حیرت و استعجاب میں مبتلا کر کے جمالیاتی تلذذ سے ہم کنار کرنے کا ذریعہ بھی۔

ایجاز، اختصار، جامعیت اور حسن انتخاب غزل کی طرح اس میں بھی وحدت تاثر کی اثر پذیری کا محرک بنتا ہے۔ انتخاب واقعات، ان کی بہتر ترتیب اور جدت افسانے میں دل چسپی کے عناصر کو فروغ دیتی ہے۔

فنی حرکت پذیری ابتدا سے ہی اردو افسانے کا مقدر رہی ہے، مگر 1947 کے بعد یہ اس کی سرشت کا عنصر بن گئی۔ بیانیہ سے مکالمہ، علامت سے تجرید یا پھر بیانیہ کی طرف مراجعت کا سفر ہو یا فلیش بیک، تلازمہ خیال، شعور کی رو، اینٹی کلائمکس، اینٹی کردار یا اینٹی پلاٹ کی کارفرمائی ہو، اس کے مزاج کی تغیر پذیری کی نوعیت ہر جگہ عیاں ہے۔

دراصل مرئی چیزوں کی ہیئت کا تعین مشکل نہیں لیکن ادب میں اور خصوصاً فکشن میں جہاں مادی وسائل کا استعمال کم سے کم ہوتا ہے، یہ ایک دشوار مرحلہ ہے۔ ادب میں جب ہم ہیئت کی بات کرتے ہیں تو اسلوب اور پھر اسلوب و مواد کا مسئلہ در آتا

ہے۔ اس میں خارجی خدوخال کے ساتھ ساتھ موضوع، معانی اور بنیادی نظریہ بھی ہیئت کی حدود میں شامل ہو جاتا ہے۔ پھر ادب میں تکنیک کا مسئلہ بھی بہت پیچیدہ ہے۔ کسی صنف کی تعمیر میں جس طرح مواد ڈھلتا جاتا ہے اسے تکنیک کہہ سکتے ہیں۔

گو کہ اردو میں افسانے کی تنقید کا وافر ذخیرہ موجود ہے پھر بھی یہ اس کی تعریف موضوع کی توضیح، اجزائے ترکیبی کی تفصیل اور ابتدا و ارتقا کی جستجو تک محدود نظر آتی ہے۔ ممتاز شیریں اور خورشید احمد سے قطع نظر کی جائے تو افسانے میں ہیئت و تکنیک کے تجربے کے مطالعے پر بہت کم توجہ دی گئی ہے۔ افسانے کی تنقید کا یہ گوشہ خاصا تشنہ نظر آتا ہے اس پر توجہ کی جاتی تو یہ زیادہ موثر ثابت ہوسکتا تھا۔

زیر نظر کتاب ''جدید افسانہ: تجربے اور امکانات'' اردو افسانے میں ہیئت اور تکنیک کے تجربے کے اسی منظر نامے کا حصہ ہے۔ اس میں ہیئت و تکنیک کے معنی و مفہوم کی وضاحت و صراحت بھی ہے اور ہیئت و تکنیک کے تجربے کی روایت کا سراغ لگانے کی سعی بھی۔

افسانے میں ہیئت و تکنیک کے تجربات کی نشاندہی وہی شخص کرسکتا ہے جس پر اس کے معانی و مفاہیم پوری طرح عیاں ہوں، مصنف اس میں بڑی حد تک کامیاب نظر آتا ہے۔ بعدۂ مصنف نے 1960 کے بعد اردو افسانے میں پروان چڑھنے والے مختلف جدید رجحانات کے محرکات سے بحث کی ہے۔ جدید رجحانات اور ان کے محرکات کی نشاندہی کرنے میں یہ کسی حد تک کامیاب بھی ہیں۔ کسی حد تک اس لیے کہہ رہا ہوں کہ ہر افسانہ نگار کے ہر افسانے کے محرکات مختلف ہوتے ہیں۔ پھر بھی ان کی نشاندہی ممکن ہے۔ مگر رجحانات کے محرکات کا پتہ لگانا خاصا دشوار گذار کام ہے۔

آگے کے مراحل میں 1960 کے بعد کے اہم افسانوں کا ہیئت و تکنیک کے تجربے کے لحاظ سے تفصیلی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ آصف اقبال نے افراط و تفریط سے بچتے ہوئے بڑے معروضی انداز میں یہ تجزیہ کیا ہے۔ نہ تو جذباتیت یہاں حائل ہوئی ہے

نہ وہ موضوع سے بھٹکے ہیں۔ اسی کے ساتھ ساتھ فنی نکات کی توضیح بھی جگہ جگہ پیش کرتے گئے ہیں۔

آصف اقبال نے فکشن تنقید کے ایسے گوشے کو روشن کرنے کی کوشش کی ہے جن سے اکثر نقاد دامن بچا گئے ہیں۔ میری تمام ہمدردیاں اور نیک خواہشات ان کے ساتھ ہیں۔ امید ہے کہ علم وادب کی دنیا میں کچھ کر گذرنے کا ان کا عزم وحوصلہ مستقبل میں بھی قائم رہے گا اور اہل علم حضرات ان کی اس کوشش کو سراہیں گے۔

پروفیسر محمد شاہد حسین

چیئرپرسن

ہندستانی زبانوں کا مرکز

جواہر لال نہرو یونی ورسٹی، نئی دہلی

مورخہ

20.01.07

ابتدائیہ

آج اردو افسانے کا منظر نامہ اس لحاظ سے زیادہ، دلچسپ اور غور طلب ہے کہ گذشتہ چار دہائیوں سے یہ مختلف قسم کے تجربات کی تحریک و ترغیب کا میدان رہا ہے۔ ان میں بعض تجربات ایسے ہیں جو روایت کے احساس اور فطری تقاضوں کے زیر سایہ پروان چڑھے ہیں لیکن کچھ ایسے تجربات بھی کیے گئے جن کی تحریک کا سرچشمہ مغربی افسانہ کے بعض رجحانات رہے ہیں، ان میں اینٹی اسٹوری، سرریئلزم، علامتی اور تجریدی افسانے خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ تجربات کے سلسلے میں اگر دیکھا جائے تو 1960 کے عشرے کو اردو افسانے کی تاریخ میں بڑی اہمیت حاصل ہے، کیونکہ اسی عشرے کے دوران اردو افسانے کا نیا رخ اس وقت متعین ہوا جب جیمز جوائس (james joyce)، ورجینیا ولف (virginia woolf) البرٹ کامو (albert camus) اور فرانز کافکا (franz kafka) کے زیر اثر اردو افسانے میں تبدیلیاں رونما ہونے لگیں تھیں۔ اس کے خدوخال میں یہ تبدیلیاں جو منٹو کے ''پھندنے''، کرشن چندر کے ''غالیچہ''، احمد علی کے ''قید خانہ''، اختر اورینوی کے ''کینچلیاں'' اور ''بال جبرئیل''، عزیز احمد کے ''تصور شیخ''، حسن عسکری کے ''حرام جادی''، سہیل عظیم آبادی کے ''الاؤ'' اور غلام عباس کے افسانہ ''آنندی'' میں ذرا دھندلی دھندلی سی تھیں وہ اب بالکل واضح ہو چکی تھیں اور جدید افسانے کا نیا چہرہ سامنے آچکا تھا۔

دراصل اردو افسانے کے مواد اور ہیئت میں تبدیلی کی بنیادی وجہ جدید افسانہ نگاروں کے یہاں زندگی کو دیکھنے کا انفرادی انداز تھا۔ سماجی حقیقتوں کے ادراک اور

اظہار نے افسانے میں نئے رجحانات کو جنم دیا اور ان کی پرورش کے لیے راہیں مزید ہموار کیں۔ گذشتہ نصف صدی کے عرصے میں اردو افسانے کے فارم، اسلوب اور تکنیک میں کئی طرح کے تجربے کیے گئے، خصوصاً افسانے میں زبان کا استعمال زیادہ اشاراتی اور تمثیلی ڈھنگ سے ہوا۔ نئی نفسیاتی تحقیق اور وجودی نظریات کی روشنی میں افسانے میں کرداروں کا تجزیہ کیا گیا۔ جیمز جوائس، ژاں پال سارتر، البرٹ کامو، فرانز کافکا جیسے فنکاروں کے زیر اثر اردو میں علامتی طرز کے افسانے لکھے گئے اور اس طرح افسانے میں تخلیقی حسیت کے اظہار کی نئی جہتیں تلاش کی گئیں۔ تکنیک کے حوالے سے افسانے میں قرۃ العین حیدر نے جہاں کرداروں کی فطری نشو و نما کے لیے شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کا استعمال کیا، وہیں انتظار حسین نے اساطیری اسلوب بیان اپنا کر افسانے کی روایتی ہیئت میں شکست و ریخت کے ذریعے اپنے کرداروں کو کھلی فضا میں پیش کرنے کا آغاز کیا۔ ساتویں دہائی کے افسانہ نگاروں میں انور سجاد، بلراج مین را، سریندر پرکاش اور احمد ہمیش نے افسانے کے اسٹرکچر کو کلی طور پر بدل کر رکھ دیا۔ انھوں نے نہ صرف افسانوی روایت سے مکمل طور پر انحراف کیا بلکہ تجربات کی پیش کش کے لیے نیا پیرایۂ اظہار وضع کیا اور لسانی سطح پر شکست و ریخت کے عمل کو بھی روا رکھا۔

لیکن آٹھویں دہائی کے بیشتر افسانہ نگاروں کے یہاں جو تجربات ہمارے سامنے آئے ہیں وہ افسانے کے نئے امکانات کی جانب واضح اشارے کرتے ہیں۔ ایک طرح سے آٹھویں دہائی سے متوازن 'ہم عصر' افسانے کا دور شروع ہوا جو ہنوز جاری ہے۔ مختصراً یہ کہ گذشتہ بیس بائیس سال کے عرصے میں اردو افسانے کے رنگ و آہنگ میں نمایاں تبدیلی آئی ہے۔ مغربی افسانہ کی خام اور کورانہ تقلید کا رویہ بدلا ہے۔ افسانے میں رموز و علائم کے ذمہ دارانہ تخلیقی احساس نے پیچیدہ تجریدی اور استعاراتی اظہار کی جگہ لے لی ہے اور یہ صرف نوجوان ادیبوں کی تحریر میں نہیں جھلکتا بلکہ پختہ کار تجرید نگار بھی اب ایسی صاف و شفاف واضح کہانیاں لکھ رہے ہیں جن کی اشاریت اور

معنوی تہہ داری کی تفہیم میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔

ایسا نہیں ہے کہ علامت اور استعارے کا استعمال افسانے میں یکسر ترک کر دیا گیا ہے اور آج کے ادیب پریم چند کے یک رُخے بیانیہ کی طرف لوٹ گئے ہوں، ایسا ممکن ہی نہیں۔ عہد حاضر کے افسانہ نگار آج کی پیچیدہ، پر آشوب اور دہشت زدہ زندگی کی سچائیوں کو پیش کرنے کے لیے رموز و علائم کا استعمال بخوبی کر رہے ہیں۔ لیکن یہ استعمال فطری تقاضوں اور تخلیقی طریق کار کی حدود میں ہی ہو رہا ہے اور نتیجتاً افسانہ میں افسانویت کی حرمت تقریباً بحال ہو گئی ہے۔

افسانوی ادب میں اتنے سارے تجربات اور فنی ارتقا ہونے کے باوجود یہ بھی سچ ہے کہ ہماری تنقید نے افسانے پر سنجیدگی سے اتنی توجہ نہیں دی جتنا کہ اس کا حق تھا۔ افسانے پر اسلوبیات کے حوالے سے تنقید بہت کم لکھی گئی ہے۔ شروع میں جن تنقید نگاروں نے افسانے کو موضوع بحث بنایا اور جن کی بعض تنقیدی نگارشات افسانوی ادب کی تنقید میں بیش بہا اضافہ ہیں ان میں: وقار عظیم، احتشام حسین، آل احمد سرور، حسن عسکری، ممتاز شیریں اور خورشید الاسلام کے نام بہت اہم ہیں۔ بعد ازاں جن ادیبوں نے افسانے کے فکر و فن اور اظہار و اسلوب کے حوالے سے افسانے کی تنقید کو وسعت بخشی ان میں پروفیسر محمد حسن، شمس الرحمٰن فاروقی، قمر رئیس، گوپی چند نارنگ اور ڈاکٹر وحید اختر کے نام انتہائی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان کے بعد وارث علوی، شہزاد منظر، سید محمد عقیل، مہدی جعفر، ڈاکٹر خورشید احمد اور طارق چھتاری وغیرہ کے نام بھی بہت نمایاں ہیں۔

لیکن ان سب کے باوجود مجموعی اعتبار سے جدید افسانہ ہنوز اسلوبیاتی تنقید کا متقاضی ہے۔ جدید افسانوی تنقید کا موجودہ منظر نامہ ایک طرح کی غیر اطمینانی کا احساس دلاتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ ابھی بھی اسلوب، اظہار اور بالخصوص ہیئت اور تکنیک کے تجربوں سے متعلق افسانے کے فنی عوامل پر پوری توجہ صرف نہیں کی گئی ہے۔ جب کہ جدید افسانے کی بنیادی اوصاف میں سے ایک اہم وصف یہ ہے کہ اس میں انسانی

نفسیات کی پیش کش کے لیے اظہار و اسلوب کے نوع بہ نوع تجربے کیے گیے۔ چنانچہ بے اطمینانی کا یہی احساس، اس کتاب کا محرک بنا۔ دراصل یہ پی ایچ.ڈی کا مقالہ تھا جواب حذف واضافہ کے بعد کتاب کی صورت میں آپ کے سامنے ہے۔

زیر نظر کتاب پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ پہلے باب کے بنیادی طور پر دو حصے ہیں پہلے حصے میں ہیئت اور تکنیک کے مفہوم پر روشنی ڈالی گئی ہے جب کہ دوسرے حصے میں تکنیکی واسلوبیاتی اصطلاحوں سے بحث کی گئی ہے، جن میں بیانیہ، فلیش بیک، شعور کی رو، داستانی، اعترافی، علامتی اور تجریدی وغیرہ شامل ہیں۔

دوسرے باب میں اردو افسانے میں ہیئتی اور تکنیکی تجربات کی روایت تلاش کرنے کی سعی کی گئی ہے، اس کے ساتھ ہی اس پس منظر میں آزادی سے پہلے اور آزادی کے بعد جدید افسانے کے ہیئتی و تکنیکی خدوخال اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

تیسرے باب میں جدید افسانے کے محرکات اور خصوصاً 1960 کے بعد کے مختلف رجحانات کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔

چوتھے باب میں 1960 کے بعد کے افسانوں کا تفصیلی تجزیہ شامل ہے جس میں ہیئت اور تکنیک کے لحاظ سے افسانے اور افسانہ نگاروں کے متعلق ایک رائے قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

پانچواں باب اردو افسانہ نگاری پر ہیئتی اور تکنیکی تجربات کے اثرات پر مشتمل ہے۔ یہ ایک طرح سے چوتھے باب کی توسیع بھی ہے اور کتاب کا اختتامیہ بھی۔ اس لیے کہ اس میں جہاں ایک طرف اثرات کا احاطہ کیا گیا ہے وہیں دوسری طرف عہد حاضر یعنی آٹھویں دہائی کے بعد سے لے کر اب تک کے افسانے کے فنی رجحانات بھی زیر بحث لائے گئے ہیں۔

اس مطالعے میں افسانوں کے موضوعات کے بجائے ہیئت وتکنیک کے تجربات سے بحث کی گئی ہے اور اسی نقطۂ نظر سے نمائندہ افسانوں کے تجزیے کے

ذریعے ایک رائے قائم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

اس کتاب کی تیاری میں استاد محترم جناب پروفیسر محمد شاہد حسین صاحب نے جس محبت وشفقت سے میری رہنمائی کی اور ہمت وحوصلہ بڑھایا اس کے لیے ان کا جتنا بھی شکریہ ادا کروں کم ہوگا۔ ان کے علاوہ اس کتاب کی تکمیل میں جن لوگوں کی کرم فرمائیاں شامل حال رہیں ان میں اپنے شعبہ کے اساتذہ کرام بالخصوص پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی، پروفیسر شارب ردولوی، ڈاکٹر انور پاشا، ڈاکٹر مظہر مہدی اور ڈاکٹر خواجہ اکرام الدین کا بھی بے حد ممنون اور مشکور ہوں جنھوں نے ہر قدم پر میری رہنمائی کی اور گراں قدر مشوروں سے نوازا۔ ساتھ ہی پروفیسر ابوالکلام قاسمی، پروفیسر عتیق اللہ، پروفیسر محمد صادق اور پروفیسر شمس الحق عثمانی کا بھی شکریہ ادا کرنا اپنا اخلاقی فریضہ سمجھتا ہوں جنھوں نے افسانے کے بعض فنی وتکنیکی رموز ونکات سمجھائے، ہمت افزائی کی اور نیک خواہشات کا اظہار کیا۔ خاص طور پر پرویز شہریار (پرنسپل پبلی کیشن آفیسر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی) کا شکر گذار ہوں جن سے ہمیشہ اس کام کو پورا کرنے کی تحریک ملتی رہی۔

اس موقع پر اپنے والدین کو کیسے فراموش کرسکتا ہوں جو ہر وقت میرے رگ وپے میں دوڑتے ہیں اور جن کی خواہشات وتمنا ہماری تعلیم ہے۔ بھائی بہنوں کو بھی یاد کیے بغیر نہیں رہ سکتا جن کی شفقت ومحبت، دعائیں اور نیک خواہشات ہمیشہ میرے ساتھ ہیں۔ ان دوستوں اور احباب کا بھی بے حد شکر گزار ہوں جنھوں نے کسی نہ کسی شکل میں اس کتاب کی تیاری میں میری معاونت فرمائی ہے۔

آصف اقبال

69 — نیو ٹرانزٹ ہاؤس

جواہر لال نہرو یونیورسٹی، نئی دہلی

باب اول

- ہیئت اور تکنیک کا مفہوم

- تکنیکی اور اسلوبیاتی اصطلاحات

بیانیہ، شعور کی رو، تلازمۂ خیال، آزاد تلازمۂ خیال، فلیش بیک، داستانی، اعترافی، علامتی، تجریدی، سرریلزم، میجک ریلزم اور مونتاژ وغیرہ

ہیئت کا مفہوم

ہیئت کا مفہوم بحیثیت لفظ محدود ہے مگر بحیثیت اصطلاح وسیع ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر فن میں اس کا مفہوم جداگانہ ہوتا ہے۔ ادب میں ہیئت کی اصطلاح سے دو طرح کے تصورات وابستہ رہے ہیں۔ ایک وہ جو خالص ادبی اور فنی تصورات ہیں، دوسرے وہ جو دیگر علوم وفنون کے تصورات ہیں مگر ادبی تصورِ ہیئت میں در آئے ہیں۔ چنانچہ فکشن یعنی افسانے میں ہیئت کے مفہوم کے تعین میں اس کے سبھی تصورات کا یہاں اجمالی جائزہ لیا جائے گا۔

''ہیئت'' کے مترادف الفاظ میں سے ساخت اور وضع تقریباً ہم معنی الفاظ ہیں اور ان کا تعلق محسوسات اور مرئیات یعنی دیکھنے سے ہے، جیسے مجسمے کی ہیئت، برتن کی ساخت اور قالین کی وضع وغیرہ آئے دن ہم استعمال کرتے ہیں اور اس کا مفہوم سمجھنے میں کسی کو دقت پیش نہیں آتی، لیکن جب یہ الفاظ ادب میں استعمال ہوتے ہیں اور فن کی ہیئت، ناول کی ساخت اور نظم کی وضع جیسی ترکیبیں استعمال کی جاتی ہیں تو ان کا مفہوم دھندلا ہو جاتا ہے اور کوئی روشن اور واضح تصور ہمارے ذہن میں نہیں آتا۔ مجسمے کی ہیئت اس کی ظاہری شکل وصورت کے سوا کیا ہے جو پتھر کے ایک تودے یا ڈھیر کی صورت میں دیکھنے والے کے سامنے موجود ہے، ناول کی ہیئت بھی اس کی ظاہری شکل ہی ہے لیکن وہ

نظر کے سامنے نہیں۔ مغربی مفکر پرسی لبک (Percy Lubbok) کے لفظوں میں تاثرات کا ایک بہتا ہوا چشمہ ہے۔ جیسے جیسے ناول کے اوراق الٹتے جائیں اس چشمہ کی ان گنت لہریں نظر کے سامنے سے گزرتی جاتی ہیں، لیکن کوئی محسوس اور ٹھوس شکل ابھر کر روبرو نہیں آتی۔ اس طرح مجسمے کی صورت متعین، محسوس اور غیر متحرک ہے اور ناول کی صورت سیال ہے۔ دونوں میں یہی بنیادی فرق ہے ویسے صورت ہونے میں دونوں برابر ہیں۔ ایک مجسمہ کی صورت ہے دوسری ناول کی، اسی طرح برتن کی ساخت، قالین کی وضع اور فرش کا ڈیزائن ٹھوس، متعین اور غیر متحرک مادی پیکر ہیں۔ ان کو دیکھا اور چھوا جاسکتا ہے۔ مگر ناول، افسانہ اور نظم کی ساخت اور ڈیزائن کو اس طرح دیکھا اور چھوا نہیں جاسکتا۔ اس کے لیے ایک طرح کی ذہنی تجرید کی ضرورت ہوتی ہے۔ ادب میں ان الفاظ کا مفہوم متعین کرنے میں اس لیے دشواری پیدا ہوتی ہے کہ اس میں دوسرے فنون لطیفہ کے مقابلہ میں مادی وسائل کا استعمال کم سے کم ہوتا ہے۔ مادی وسائل کی جتنی کمی ہوتی جاتی ہے اتنی ہی ذہنی تجرید کی ضروت بڑھتی جاتی ہے۔

''ہیئت'' کے دوسرے مترادف الفاظ میں سے شکل، صورت اور شبیہہ بھی ہیں لیکن ان تینوں الفاظ کے مفہوم ہیئت کے مقابلے میں محدود ہیں۔ شکل، صورت اور شبیہہ عام طور پر چہرے مہرے کی طرف اشارہ کرتے ہیں جب کہ ہیئت انسان کے پورے بدن کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہے۔ مثلاً اس کی شکل وصورت اچھی ہے یا وہ بدہیئت شخص ہے۔ مفہوم کے اسی فرق کو واضح کرتے ہیں لیکن شکل صورت، شبیہہ سے اور شبیہہ ہیئت سے زیادہ عام الفاظ ہیں۔ شبیہہ شباہت اور مماثلت ظاہر کرتا ہے جب کہ ہیئت مخصوص چیز کی طرف اشارہ کرتا ہے، پیکر، تصویر اور خاکہ بھی ہیئت کے مترادف الفاظ سمجھے جاتے ہیں مگر یہ بھی پوری طرح ہیئت کے مفہوم کو ادا نہیں کرتے۔ دراصل لفظ، ''ہیئت'' اپنے مفہوم کے اعتبار سے ان سب سے زیادہ جامع اور ہمہ گیر لفظ ہے۔

ادب میں ہیئت جس کا متبادل اب انگریزی زبان کے لفظ form میں تلاش

کیا جا چکا ہے۔ یہ ابلاغ کی وہ مخصوص طرز ہے جسے ہم اپنے مقصد کے حصول کے لیے برتتے ہیں۔ واضح رہے کہ اس میں اظہاری سانچے کے طور پر کسی خاص صنف ادب کا انتخاب، اس کے لیے موزوں الفاظ کا چناؤ، احسن تکنیک کی تجویز اور منفرد اسلوب کے تعین کو کسی طور پر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا ہے۔

لغوی اعتبار سے ہیئت جیسا کہ ڈکشنری آف لٹریری ٹرم میں مذکور ہے form یعنی ہیئت سے مراد یہ ہے:

> When we speak of the *form* of a literary work we refer to its shape and structure and to the manner in which it is made (thus its style) as opposed to its substrance or what it is about. *Form* and substance are inseparable but they may be analysed and assessed separately.
>
> A secondary meaning of *form* is kind of work the genre to which it belongs thus: sonnet, short story, essay.(etc)1

اس میں ہیئت کے حوالے سے دو تین باتیں کہی گئیں ہیں، پہلی یہ کہ ادبی فن کاری میں جب بھی ہیئت کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے تو اس سے مراد اس فن کا ڈھانچہ اور اس کی ساخت لی جاتی ہے اور یہ بھی دیکھا جاتا ہے کہ اس کا طریقہ کار کیا ہے جس سے ڈھانچہ تیار ہوا ہے یعنی اسلوب، دوسری چیز جو یہاں بیان کی گئی ہے وہ ہیئت اور مواد کے سلسلے میں ہے کہ دونوں ایک ہیں یا جدا جدا دو چیزیں ہیں، البتہ تجزیاتی طور سے ہیئت اور مواد کو ایک دوسرے سے الگ کر کے ہم ان میں تفریق کر سکتے ہیں۔ تیسری چیز یہ کہ

1. J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Term*, by Indian Book Company Andre Deutsch,1977, p. 277.

ہیئت کا لفظ صنف کے معنی میں بھی لیا جاتا ہے مثلاً قصیدہ، غزل، افسانہ اور انشائیہ وغیرہ۔ اس مفہوم میں خود مختصر افسانہ بھی ایک ادبی ہیئت ہی ہے۔

ریاض احمد نے ''ہیئت کا مسئلہ'' پر بحث کرتے ہوئے اس کی تعریف کچھ یوں بیان کی ہے:

> ''ہیئت ایک ایسی خارجی شکل کا نام قرار دیا جاسکتا ہے جو کسی چیز کی انفرادیت کی حدود کو متعین کرتی ہے، چنانچہ فنی اعتبار سے ہیئت اظہار کی خارجی صورت کا نام ہے۔''1

اوپر کے جملوں کو اکٹھا پڑھنے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انفرادیت کا تعین محض خارجی ڈھانچے پر منحصر ہے۔ اس اعتبار سے ہیئت کا ایک واضح مفہوم سامنے آجاتا ہے۔ افسانہ، ناول، نظم، غزل ہر ایک کا علاحدہ خارجی ڈھانچہ ہے اور اس خارجی ڈھانچے کے باعث ہم افسانہ کو غزل سے اور ناول کو نظم سے ممیز کرتے ہیں۔ یہاں تک تو بات صاف ہے لیکن بسا اوقات اس قسم کے تنقیدی جملے بھی سننے میں آتے ہیں کہ اس نظم میں غزل کا رنگ آگیا ہے اور اس غزل میں قصیدے کی شان پیدا ہوگئی ہے، اب چونکہ غزل اور قصیدے کی خارجی ہیئت تو ظاہر ہے کہ مشترک ہے اس لیے ہیئت کا جو تصور ہم نے اوپر قائم کیا ہے یعنی ہیئت خارجی ڈھانچے کا نام ہے، اپنی جگہ مکمل نہیں رہتا اس لیے خارجی خدوخال کے ساتھ ساتھ موضوع، معانی اور روح بھی ہیئت کی حدود میں شامل ہوجاتے ہیں۔

احتشام حسین نے ہیئت کے اس وسیع تصور کو کچھ یوں پیش کیا ہے، وہ کہتے ہیں:

> ''ہیئت اپنے وسیع مفہوم میں ایک طرف تو وہ طریقِ اظہار ہے جو فنکار استعمال کرتا ہے، دوسری جانب جذبات سے بھرا ہوا وہ پراثر اور کسی حد

1۔ محمد حسن: ہیئتی تنقید، ہندوستانی زبانوں کا مرکز، جے این یو، نئی دہلی، 1978، ص 17۔

تک مانوس اندازِ بیان ہے جو شاعر اور سامع کے درمیان رابطے اور رشتے کا کام دیتا ہے، اس میں زبان، زبان کی تمام آرائش، اثر انگیزی کے تمام طریقے مواد کے تمام سانچے، حسن اور لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے اور ان سب سے بڑھ کر مواد کے ساتھ ہم آہنگی کا احساس دلا کر ایک مکمل فنی نمونہ پیش کرنا بھی کچھ شامل ہے۔"[1]

یہاں احتشام حسین ہیئت کے وسیع مفہوم میں فنی تخلیق کی تمام خصوصیات کو شامل کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کے نزدیک ہیئت میں فنکار کا طریقِ اظہار (تکنیک) اسلوب بیان، جذبات سے پُر اور پراثر انداز بیان، زبان کی تمام آرائش، اثر انگیزی کے تمام طریقے، حسن اور لطافت پیدا کرنے کے تمام ذریعے اور مواد کی ہم آہنگی کا احساس وغیرہ بھی ہیئت میں شامل ہوتے ہیں۔

ہیئت سے متعلق یہ بات اہم ہے کہ ہر فن میں خارجی ہیئت اس فن کے مخصوص وسیلہ اظہار سے پیدا ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ یہ وسیلۂ اظہار روح، معانی اور موضوع کو بھی اپنے دامن میں سمیٹے ہوئے ہوتا ہے۔ موسیقی میں سر، مصوری میں رنگ، شعر میں لفظ نہ صرف یہ کہ فن کی خارجی حدود کو متعین کرتے ہیں بلکہ اگر اس فن کا کوئی موضوع یا کوئی داخلی پہلو بھی ہے تو وہ بھی ان ہی سروں، رنگوں اور لفظوں سے متعین ہوتا ہے۔ سروں اور رنگوں کے امتزاج سے ایک راگ کی صورت اور ایک تصویر کا خاکہ مکمل ہو جاتا ہے۔ اور یہی صورت اور خاکہ ان معانی کو بھی ظاہر کر جاتے ہیں جن کا ابلاغ مقصود تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی ہیئت کے ان ہی خارجی اور داخلی نکات کی طرف اشارہ کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

"ہر فن پارے کی دو ہیئتیں ہوتی ہیں، ایک تو خارجی اور ایک داخلی۔ خارجی ہیئت سے میں فن پارے کا مشینی ڈھانچہ مراد لیتا ہوں، فن پارہ

1۔ احتشام حسین، تنقیدی جائزے، پبلشنگ ہاؤس الہ آباد، 1951، ص 210۔

غزل ہے یا نظم، مردّف غزل ہے یا غیر مردّف، معرا نظم ہے یا پابند؟ یہ سوالات فن پارے کی خارجی شکل وصورت سے تعلق رکھتے ہیں اور ہمیں اس کیفیت یا فضا کو سمجھنے میں مدد دیتے ہیں جس کی ہمیں فن پارے سے توقع ہوتی ہے۔ افسانہ کی تکنیک بیانیہ ہے یا ڈرامائی، متکلم واحد حاضر ہے یا واحد غائب، واقعات تسلسل سے بیان کیے گئے ہیں یا ان کی زمانی اور مکانی منطق نظر انداز کردی گئی ہے؟ یہ سوالات افسانہ کے مجموعی تاثر کا تعین کرتے ہیں۔ جب ہم دیکھتے ہیں کہ زیر بحث فن پارہ غزل ہے یا بیانیہ افسانہ تو ہمارے ذہن میں خود بخود ایک تشریط (Conditioning) پیدا ہوجاتی ہے اور ہم اس فن پارے سے معرا نظم یا ڈرامائی افسانہ کے تاثر یا فضا کی توقع نہیں رکھتے۔'' [1]

اس طرح خارجی ہیئت ہمارے فن پارے کے عام معنوی یا تاثراتی حدود کو متعین کردیتی ہے اور ایک طرح ہمیں پہلے سے آگاہ کردیتی ہے کہ ہم فن پارے کا مطالعہ کس سطح پر اور کس نقطۂ نظر سے کریں، لیکن فاروقی صاحب فن پارے میں اصل معنی کا انکشاف داخلی ہیئت سے ہی مانتے ہیں، ان کا قول ہے:

''داخلی ہیئت ہمیں اصل معنی کی طرف لے جاتی ہے، داخلی ہیئت سے میں وہ مسئلہ یا مباحثہ مراد لیتا ہوں جو فن پارے کے جسم میں روح کی طرح پنہاں رہتا ہے اور جو الفاظ کے ذریعے اپنی شکل ظاہر کرتا ہے اور مختلف منازل اور سدراہ سے گزرتا ہوا آخر میں کسی منظم ترکیب (SYNTHESIS) یا حل (SOULUTION) تک پہونچتا ہے۔ داخلی ہیئت فن پارے کی اس مکمل معنوی شکل کو کہتے ہیں جس کے ذریعے فن کار اپنے تجربہ کو ظاہر کرتا ہے، لہٰذا داخلی ہیئت فن پارے کے

1۔ محمد حسن، ہیئتی تنقید، مشمولہ مضمون، لفظ و معنی، شعر کی داخلی ہیئت، ص 3۔

موضوع اور خارجی شکل و صورت میں کوئی فرق نہیں کرتی۔ موضوع تجربہ ہے اور فن پارہ محصل موضوع (ACHIEVED CONTENT) یعنی تجربہ کا جو حصہ جو نظم یا کسی فن پارے کی شکل میں ظاہر ہوا، اس محصل موضوع اور تجربہ کے درمیان تکنیک یا خارجی ہیئت ایک باہمی رشتہ یا پل کا کام کرتی ہے۔ موضوع وہی ہے جو ہیئت بن کر ظاہر ہوا اور ہیئت وہی کچھ ہے، جو فن کار نے محسوس کیا تھا۔"[1]

ہیئت کو فن کے اندرونی رشتوں سے متعلق کرنے کا مطلب صرف یہ نہیں کہ وسیلہ اظہار ایک بے جان اور ساکت و جامد چیز ہے، اگر یوں صرف وسیلۂ اظہار ہو تو افسانہ اور ناول میں مفہوم و معانی کی حرکت کو کس طرح اپنی گرفت میں لاسکتا ہے۔ مفہوم تو ایک مسلسل متحرک ذہنی عمل سے ترتیب پاتا ہے کسی خیالی جذبے یا کیفیت کا تصور ساکن یا جمود کی صورت میں ممکن ہی نہیں، اسے صرف ایک مسلسل ارتقائی عمل ہی کی صورت میں جانا جاسکتا ہے۔ محمد حسن نے آسکر وائلڈ کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

"ہیئت کا مفہوم محض اصناف کی ظاہری شکل تک محدود نہیں رہ جاتا بلکہ وہ وسیع تر معنویت اختیار کرلیتا ہے۔ اس طرح اس کی ظاہری شکل و صورت کے تمام رشتے اور روابط ہیئت کے ضمن میں آجاتے ہیں۔ ایک طرف ہیئت کے وہ باطنی رشتے ہیں جو خیال اور تصور سے قائم ہوتے ہیں اور دوسری طرف وہ رشتے ہیں جو ظاہری شکل کے مختلف حصوں کو آپس میں مربوط کرتے ہیں۔ ان رشتوں میں ایک طرف تو الفاظ کے لسانیاتی پہلو اور ان کی معنویت اور تصورات کی ترجمانی کی طاقت پر گفتگو ہوتی ہے تو دوسری طرف ادب اور دیگر فنون لطیفہ کے درمیان باہمی رشتوں کی بازیافت کا عمل سامنے آتا ہے۔"[2]

1۔ محمد حسن، ہیئتی تنقید، مشمولہ مضمون، لفظ و معنی، شعر کی داخلی ہیئت، ص 4۔
2۔ ایضاً، ص 3

اس طرح ہیئت مفہوم و معانی کی خارجی و مادی پیش کش کا نام قرار دیا جاسکتا ہے، جس میں فن کاری ایک متحرک صورت اختیار کرلیتی ہے یعنی ہیئتی اجزا یا اجزائے ترکیبی ایک سلسلے میں منسلک ہو جاتے ہیں اور ایک کڑی سے دوسری کڑی تک ایک مسلسل سفر جاری رہتا ہے۔

غرض ہیئت کو مختلف لوگوں نے مختلف نقطۂ نظر سے دیکھا اور برتا ہے۔ چند ایک نظریہ انتہا پسندانہ ہیں جنھیں قبول تو نہیں کیا جاسکتا لیکن انھیں ردّ بھی نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ بعد کے مفکرین نے ان ہی باتوں کو دوسرے لفظوں میں بہت خوبصورتی سے بیان کیا ہے، بعض نے ہیئت کو لفظ اور اس کے جملہ میکانکی اور تخلیقی صورت یا اظہار کے تمام پہلوؤں پر محیط بتایا ہے، ظاہر ہے کہ اظہار ہیئت کا ایک عنصر ہے لیکن اظہار کا تعلق طریقہ کار (Process) سے ہے، جب کہ ہیئت کسی مادے یا مواد پر عائد کی جاتی ہے نہ کہ طریقہ کار پر، اظہار کے طریقہ کار کو ہیئت سے متعلق یا مماثل تو کیا جاسکتا ہے لیکن اظہار کے طریقہ کار اور مواد کی ہیئت میں تجریدی تفریق کو برقرار رکھنا چاہیے۔ بیشتر نظریئے ہیئت کو کسی فن پارے کی خارجی شکل وصورت یا ڈھانچے اور داخلی خصوصیات دونوں کے تعین سے تعبیر کرتے ہیں۔

جہاں تک میں سمجھتا ہوں ہیئت کسی فن پارے کو مخصوص طریقے سے پیش کرنے کا نام ہے لیکن اس میں خاص نظم و ترتیب کے ذریعے موضوع اور نقطۂ نظر کو مواد سے بالکل ہم آہنگ ہونا چاہیے، جو کسی اڑچن کے بغیر قاری کو اس طرح متاثر کردے کہ وہ کوئی فنی سوال نہ کھڑا کرسکے۔ ظاہر ہے اس میں موزوں الفاظ، بہترین تکنیک اور منفرد اسلوب کا بھی کافی اہم رول ہوتا ہے۔ اس لیے انھیں کسی بھی حالت میں نظرانداز نہیں کیا جاسکتا۔

جہاں تک سوال ہے کہ افسانے میں ہیئت سے کیا مراد ہے تو ہیئت افسانے کا تن، قد، جسم اور ڈھانچہ ہے۔ افسانے کا اپنا ایک اسٹرکچر ہوتا ہے۔ اس کا اپنا جسم، ہاتھ اور پاؤں ہوتے ہیں یعنی اجزائے ترکیبی ہیں جس سے اس کے جسمی نوعیت کو سمجھا جاسکتا ہے،

لیکن اس کے ڈھانچے میں کیسے تبدیلی آئی اور اس کی کیا وجوہات ہیں یہ افسانے میں ہیئتی تجربہ اور اس کے عوامل کے نام سے عبارت ہے۔ چنانچہ افسانے میں کرشن چندر ہی وہ پہلا نام ہے جس نے پلاٹ کے حوالے سے ایک تجربہ کیا اور افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' بغیر پلاٹ کے لکھا۔ اسی طرح غلام عباس کا افسانہ ''آنندی'' کردار کے حوالے سے ایک تجربہ تھا، اس میں ایک یا دو کردار نہیں بلکہ پورا شہر ''آنندی'' کا کردار ہے۔ نئے افسانے نگاروں میں خصوصاً انور سجاد اور رشید امجد وغیرہ نے افسانہ نگاری کی قدیم اور کلاسیکی روایات کو توڑا اور افسانے کی مروجہ ہیئت اور فنی اصولوں کے خلاف شعوری کوشش کی۔ اس طرح جدید افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کے ردعمل کے طور پر علامتی اور تجریدی اسلوب کو اپنایا اور ببانگ دہل اعلان کیا کہ افسانے میں افسانویت کا ہونا ضروری نہیں اور نہ افسانے کے لیے پلاٹ، جزئیات اور کردار نگاری ضروری ہے، افسانہ صرف ایک خیال کو مرکز بنا کر یا ایک احساس اور کیفیت کی بنیاد پر بھی لکھا جاسکتا ہے۔

یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ ہیئت کا مقابل مواد ہے۔ ہیئت اور مواد میں وہی نسبت ہے جو جسم و جان، صورت اور مادہ یا طرز ادا اور خیال میں ہے۔ ہیئت کا تصور مواد کے بغیر اور مواد کا تصور ہیئت کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ البتہ ایک کو دوسرے کی مدد سے سمجھا ضرور جاسکتا ہے، جیسے جب ہم کہتے ہیں کہ اس کرسی کی ہیئت اچھی نہیں، اس مجسمے کی ہیئت بھدی اور ناول یا افسانے کی ہیئت بدنما ہے تو اس کا مطلب یہ ہوتا ہے کہ کرسی کے مادے یعنی لکڑی کی اچھائی برائی سے قطع نظر اس کی ساخت، وضع یا خارجی شکل اچھی نہیں۔ مجسمہ ممکن ہے کہ قیمتی پتھر کو تراش کر بنایا گیا ہو، مگر اس کی تراش، وضع اور صورت خراب ہے، ممکن ہے کہ ناول یا افسانہ کا مواد یعنی پلاٹ، کردار اور فلسفۂ حیات بے عیب ہیں مگر اس کی ترتیب و تنظیم اور اظہار مناسب نہیں ہے۔

ہیئت اور مواد جدا جدا دو چیزیں ہیں یا نہیں؟ یہ ایک پیچیدہ اور اہم مسئلہ ہے۔ باوجودیکہ ہیئت اور مواد لازم و ملزوم ہیں، لیکن ذہنی طور سے ہیئت اور مواد کو ایک دوسرے

سے الگ کر کے ہم ان میں تفریق ضرور کر سکتے ہیں، کیونکہ قدیم زمانے کے ادیبوں نے جن میں ہوریس، آسکر وائلڈ اور میک میلس وغیرہ شامل ہیں ہیئت کو مواد سے الگ کر کے ہی ہیئت پر زور دیا ہے اور اسے مواد سے اہم بتایا ہے۔ ہوریس نے فنکاروں کو یہ مشورہ دیا تھا کہ جب تک ہیئت مکمل نہ ہو تب تک اس پر بغیر خشت کے محنت کرتے رہو اور اس کو نکھارتے رہو، آسکر وائلڈ کا خیال ہے کہ ہیئت ہی سب کچھ ہے، یہ رازِ حیات ہے، ہیئت کی پرستش سے آغاز کرو اور پھر فن کا کوئی ایسا راز نہیں جو تم پر منکشف نہ ہو۔[1] میک میلس بھی انسان کی زندگی کے افکار و جذبات کو ادب کا مواد بتاتا ہے۔ اس طرح ان کا خیال تھا کہ فن کا تعلق مواد سے نہیں ہیئت سے ہے۔ مواد فن کار کی دسترس سے باہر تھا فن کار نے تصرف کر کے اسے بہترین شکل دی۔ سنگ تراش بے جان پتھر پر اپنی فنی صلاحیتیں صرف کرتا ہے، حالانکہ اس نے پتھر کو خلق نہیں کیا۔ پتھر اپنی جگہ پر اچھا بھی ہو سکتا ہے اور برا بھی، سنگ تراش کا کام یہ ہے کہ پتھر کو تراش کر ایک حسین شکل دے اور اپنے فن کے اعجاز سے اس میں جان ڈال دے۔ شاعری کو سنگ تراشی پر قیاس کر کے ان نقادوں نے لکھا تھا کہ خیال ہر شخص کے ذہن میں آسکتا ہے۔ اس میں فن کار کے سحر و اعجاز کو دخل نہیں، خیال کو حسین اور رنگین انداز میں بیان کرنا فن ہے۔ خیال میں جادو نہیں ہوتا، شاعر خیال کو حسین اندازِ اظہار دے کر جادو جگاتا ہے۔

شوکت سبزواری نے بھی ان میں تفریق کی ہے۔ ان کا کہنا ہے:

> ''مواد ہیئت کے مقابلہ میں ہے۔ اس لیے مواد کو ذہنی طور پر الگ کرنے سے جو کچھ بچتا ہے وہ ہیئت ہے، مواد ہیئت میں شامل نہیں۔ ہیئت کی حدیں متعین کرنے کے لیے ضروری ہے کہ مواد کا تعین کر لیا جائے اور یہ طے کر لیا جائے کہ نظم، ناول اور ڈرامے میں وہ کون سی چیز ہے جس کو مواد کا درجہ دیا جا سکتا ہے۔ میکس میلس انسان کی زندگی کے

1۔ ڈاکٹر عنوان چشتی، اردو شاعری میں ہیئت کے تجربے، انجمن ترقی اردو (ہند) دہلی، جولائی 1975، ص 24۔

افکار وجذبات کو ادب کا مواد بتاتا ہے۔ حیات وکائنات سے متعلق ادیب کے تاثرات درحقیقت ادب کا مواد ہیں۔ ان تاثرات کو ادیب الفاظ کے قالب میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔ اس لحاظ سے الفاظ کو مواد میں شامل نہیں کرنا چاہیے۔"[1]

ڈاکٹر شوکت سبزواری نے مواد اور ہیئت میں امتیاز کیا ہے۔ یہ فرق حقیقی بھی ہے اور اعتباری بھی۔ حقیقی اس لیے کہ الفاظ غیر مجرد اور خیال مجرد ہے، اس لیے دو الگ الگ حقیقتیں ہیں، ایک داخلی حقیقت ہے دوسری خارجی۔ اعتباری اس لیے ہے کہ الفاظ اور خیال لازم وملزوم ہیں، ہر خیال اپنے ساتھ الفاظ کا پیکر لاتا ہے، الفاظ کے بغیر خیال کا اظہار اور اس کا ابلاغ ممکن نہیں ہے۔ یہاں یہ نکتہ قابل غور ہے کہ جب مواد کا لفظ ہیئت کے مقابلہ میں بولا جاتا ہے تو اس سے مراد فکر اور خیال کی دھوپ چھاؤں، تصورات وجذبات کی پرچھائیاں ہوتی ہیں لیکن جب اسلوب کے مقابلہ میں مواد کا لفظ استعمال کرتے ہیں تو اس سے مراد الفاظ اور ان کی تمام صورتیں ہوتی ہیں، الفاظ ہیئت کا نہیں بلکہ اسلوب کا مواد ہیں۔

اگرچہ ہیئت اور مواد الگ الگ ہیں مگر یہ بات بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ زبان کے ذریعہ ہی کسی مواد کی ہیئت وجود میں آتی ہے یا اس کا اظہار ہوتا ہے۔ جس طرح مواد اور ذریعہ اظہار الگ الگ ہوتے ہوئے ایک دوسرے کے وجود کے محتاج ہیں اسی طرح مواد اور ہیئت بھی لازم وملزوم ہیں۔ ایک دسرے کے بغیر ناممکن ہے اور ایک کا وجود دوسرے پر منحصر ہے۔ فکشن میں مواد اور ہیئت کا مسئلہ بڑا پیچیدہ ہے۔ تخلیقی عمل کے دوران مواد ہیئت اور ذریعہ اظہار ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک اکائی بن جاتے ہیں۔ percy lubbok پرسی لبک فکشن خاص طور پر ناول میں ہیئت پر زور دینے والا پہلا نقاد ہے، اس نے ناول کے ہر پہلو کو لے کر سیر حاصل بحث کی ہے اور ہیئت کی بہتری کے

1۔ نئی پرانی قدریں، کراچی، 1961، ص 25-24۔

لیے نکات بھی بتائے ہیں۔

لبک ناول کی بہترین ہیئت کے لیے سب سے زیادہ اہمیت نقطۂ نظر (Point of view) کو دیتا ہے۔ فنکار کے نقطۂ نظر اور موضوع کی طرف اس کا اٹل رجحان پر ہی ہیئت کا انحصار ہے۔ لبک ایک ناول سے یہ توقع کرتا ہے کہ وہ ایک زیادہ بہتر، زیادہ صحیح، زیادہ رنگین اور زیادہ طاقتور زندگی کو پیش کرے۔ اچھی ساخت والے ناول اس کے اہل ہوتے ہیں۔ اس طرح کے ناول میں موضوع اور ہیئت اس طرح ضم ہو جاتے ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ ایسی تخلیقات میں مواد کو ہیئت سے اس طرح ملا دیا جاتا ہے کہ ہیئت تمام مواد کا اظہار کر دیتی ہے۔ بہترین ہیئت وہی ہے جو اپنے موضوع کو بہتر ڈھنگ سے پیش کر دے۔ افسانے میں اس کے سوا ہیئت کی کوئی اور تعریف نہیں ہے:

> The best *form* is that which, makes the most of its subject , there is no other definition of the meaning of form in fiction.1

لبک کا یہ بیان اگرچہ ناول کے حوالے سے ہے لیکن فکشن میں ہیئت کی اس کی یہ تعریف آفاقی ہے اور ہیئت اور مواد کے حوالے سے اس کی باتیں افسانہ پر بھی چسپاں ہوتی ہیں۔ اگر ناول زندگی کی پیش کش سے عبارت ہے تو افسانہ بھی زندگی کی کسی رخ کو ہی پیش کرتا ہے اور ہیئت اس پیش کش کے طریقہ کار کو متعین کرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ بغیر طریقہ کار کے زندگی کی پیش کش ممکن نہیں۔ طریقہ کار کی خوبی یا خرابی کا انحصار پیش کرنے والے کے اوپر ہے۔ پیش کرنے والا فنکار بھی ہو سکتا ہے اور مفکر بھی لیکن افسانہ کا فن ان دونوں کا امتزاج چاہتا ہے۔ اگر ان دونوں میں حسین امتزاج پیدا نہ ہو تو افسانہ نگاری آگے نہیں بڑھ سکتی۔ ان دونوں کے درمیان اگر کوئی خلیج حائل ہوتی ہے تو یا تو افسانہ فن کے تکنیک واصول اور آلات کا معمہ بن جاتا ہے یا پھر فلسفہ کا پروپیگنڈا۔ افسانہ میں فلسفہ

---

1. Percy Lubbok, *The Craft of Fiction*, p.40,B.I.Publication,New Delhi,1979.

کا تعلق زندگی کے کسی بھی شعبہ سے ہوسکتا ہے لیکن ہر شعبے کا غلبہ ایک ہی وقت میں یکساں طور پر نہ زندگی میں ہوتا ہے اور نہ ہی ادب میں، بلکہ مختلف اوقات، زمانے، سماج اور تہذیب میں مختلف طور پر ہوتا ہے۔ اسی طرح افسانے کی تکنیک، اصول اور آلات بھی یکساں نہیں رہتے، بلکہ وقت کی تبدیلی شعور کی ترقی اور مواد کے مطابق لائے جاتے ہیں تاکہ ان کو صحیح طریقے سے پیش کیا جاسکے، لیکن کبھی فیشن، کبھی ضرورت، کبھی مواد کی پیچیدگی اور کبھی جذبہ افسانہ نگار کو اپنے راستے سے ہٹا دیتے ہیں اور افسانہ نگار افسانہ کے بجائے کچھ اور ہی پیش کر دیتا ہے۔

یہی وجہ ہے کہ نقادوں کے یہاں ہیئت کو لے کر اتفاق رائے نہیں ملتی بلکہ مختلف نقاد مختلف طرح کے خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ ایک نقاد ناول یا افسانہ کی بے شکلی یا بے ہیئتی کی مذمت کرتے ہوئے کہتا ہے کہ فلاں ناول یا افسانہ کی ہیئت قابل اعتراض ہے تو دوسرا نقاد کہتا ہے کہ اگر ناول یا افسانہ میں دوسری اچھی خوبی ہے تو اس کی ہیئت ہی ہے۔ یہ مباحثہ کبھی نہ ختم ہونے والا ہے۔ ہاں، اس سے ایک ایسا تاثر قائم ہوتا ہے کہ ناول یا افسانہ میں ہیئت کا انحصار فکشن نگار کے اوپر ہے کہ وہ اسے اپنے ذوق کے مطابق ہیئت عطا کرے یا چھوڑ دے۔ باوجود اس کے کہ ہیئت کا مباحثہ شش و پنج (dilemma) میں مبتلا کرنے والا ہے۔ اس سے کسی کو انکار نہیں کہ ناول یا افسانہ میں اچھی یا بری ہیئت ہونی چاہیے۔

تکنیک کا مفہوم

ٹکنیک انگریزی زبان کا لفظ ہے۔ اسے اردو میں تکنیک کہتے ہیں، ہندی میں شلپ کہا جاتا ہے، انگریزی میں اسے ان الفاظ میں بیان کیا گیا ہے:

> mode of artistic execution in music painting
>
> and technical skill in art.1

1. *Oxford Dictionary of Current English*, p. 1258.

اس کا مطلب یہ ہے کہ ''وہ فنکارانہ طرزِ عمل جو موسیقی یا فنِ مصوری میں کارفرما ہوتا ہے اور کسی فن پارے میں تکنیکی ہنرمندی سے موسوم کیا جاتا ہے۔'' دراصل تکنیک میں تکنیکی ہنرمندی یا کاریگری لفظ ہی سب کچھ ہے۔ تکنیک کے لیے انگریزی زبان میں ایک نہیں، کئی الفاظ استعمال کیے گئے ہیں، جیسے کرافٹ(craft) ، فورم(form)، اسٹرکچر(structure) ان سب میں زیادہ استعمال میں آنے والا لفظ فورم (form) ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بیشتر لوگ اس غلط فہمی کا شکار ہوئے ہیں کہ فورم اور تکنیک میں کچھ خاص فرق نہیں ہے۔ حالانکہ اس بارے میں ہندی کے ادیب لکھتے ہیں:

> अंग्रेज़ी उपन्यास की समीक्षा पढ़ने पर टेकनिक शब्द सामने आता है। टेकनिक का अर्थ है, ढ़ंग, विद्यान तरीका जिसके माध्यम से किसी लक्ष्य की पूर्ति की गई है।[1]
>
> शिल्प विधि अंग्रेज़ी के टेकनिक का हिन्दी रूप है, इसका तात्पर्य रचना पद्वित से है।[2]

اس سے صاف واضح ہوتا ہے کہ انگریزی، ہندی اور دیگر زبانوں میں دیے گئے حوالے یہی کہتے ہیں کہ تکنیک کا مطلب ڈھنگ ہے۔ یہ وہ طریقہ ہے جس کے ذریعہ ناول یا افسانہ نگار کسی مقصد کو پورا کرتا ہے۔ اس طرح سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ تکنیک کا مطلب ہے بنانے کا ڈھنگ، ودھان، تکنیکی ذریعہ اور ایک خاص طریق کار جو ناول یا افسانہ کے سبھی اجزا میں توازن بنائے رکھے۔ روپ یا شکل کو تکنیک مان لینا ٹھیک نہیں ہے۔

اردو افسانے میں بھی تکنیک کا مسئلہ کافی پیچیدہ اور اہم ہے۔ اس کو مختصر یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ کہانی کی تشکیل میں جس طریقے سے قصہ ڈھلتا جاتا ہے اس کو تکنیک

---

1 - بحوالہ ڈاکٹر پریم بھٹناگر، ہندی اردو ناول بدلتی تکنیک، ارچنا پرکاشن، جے پور 1996، ص 10

2 - ایضاً

کہتے ہیں۔ لیکن اس کی کوئی حتمی اور قطعی اور صحیح تعریف مشکل ہے۔ اس کے متعلق ممتاز شیریں اپنے ایک مضمون میں لکھتی ہیں کہ:

''تکنیک کی صحیح تعریف ذرا مشکل ہے، مواد، اسلوب اور ہیئت سے ایک علاحدہ صنف ہے۔۔۔ فن کار مواد کا اسلوب سے ہم آہنگ کر کے اسے ایک مخصوص طریقے سے متشکل کرتا ہے، افسانے کی تعمیر میں جس طریقے سے مواد ڈھلتا جاتا ہے، وہی تکنیک ہے۔ میں ایک عام سی مثال سے ذرا اس کی وضاحت کر دیتی ہوں مثلاً ایک برتن بنانے کے لیے سب سے پہلے مٹی کی ضرورت ہے۔ اسے خام مواد سمجھ لیجیے۔ پھر اس میں رنگ ملایا جائے گا یہ اسلوب ہے۔ پھر کاریگر مٹی اور رنگ کے اس مرکب کو اچھی طرح گوندھتا، توڑتا مروڑتا، دباتا، کھینچتا کسی حصے کو گول، کسی کو چوکور، کسی کو لمبا، کہیں سے گہرا اور مخصوص شکل پیدا ہونے تک اسی طرح ڈھلتا جاتا ہے، تکنیک کے لیے یہ ایک موٹی مثال ہے اور آخر میں جو شکل پیدا ہوتی ہے اسے ''ہیئت'' کہتے ہیں اور جو چیز بنتی ہے وہ ''افسانہ'' ہیئت اور افسانے میں یہ فرق ہوتا ہے کہ ہیئت مکمل شکل ہے اور افسانہ مکمل چیز۔''[1]

ممتاز شیریں کے مطابق تکنیک، اسلوب اور ہیئت سے ایک علاحدہ صنف ہے، یہ درست ہے لیکن یہ علاحدگی خارجی نہیں باطنی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کو صحیح اور صاف پہچاننا ذرا مشکل امر ہے، تکنیک اور اسلوب الگ ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے کے ہم راز ہیں۔ اسلوب کی بے شمار تعریفیں موجود ہیں۔ ان میں سے ایک نمائندہ تعریف لارڈ چیسٹر فیلڈ کی ہے، style is the dress of thought یعنی اسلوب خیال کا لباس ہے۔ اسلوب کی دوسری مشہور تعریف بوفان (buffon1707-1788) کی

1۔ گوپی چند نارنگ، (مرتب) اردو افسانہ روایت اور مسائل، مشمولہ مضمون ناول اور افسانہ میں تکنیک کا تنوع، ص 46۔

ہے۔ Le style c'est l'homme meme یعنی style is a man ،
اسلوب دراصل خود شخص ہے۔[1]

شمس الرحمٰن فاروقی کا خیال ہے کہ ''اسلوب کی اساس دراصل زبان پر ہے، نہ مصنف پر نہ موضوع پر بقول ایم. ایچ ابرامز:

> "Style is the manner of linguistic expression."[2]

ڈاکٹر پریم بھٹناگر کی کتاب میں جو تعریف موجود ہے وہ کچھ اس طرح ہے:

> "Style means that personal indiosyncrasy of expression by which we recognise a writer."[3]

یعنی اسلوب ان شخصی، انفرادی خصوصیات کو بتاتا ہے جن سے کوئی مصنف یا ادیب پہچانا جاتا ہے، اسلوب کی مذکورہ بعض تعریف پر اعتراضات بھی ہوئے ہیں۔ سب سے بڑا اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ اسلوب اگر شخصیت کا اظہار ہے تو پھر اسلوب کا مطالعہ چھوڑ کر شخصیت کا مطالعہ مفید ہوگا لیکن شخصیت کے مطالعے سے یہ بات بالکل نہیں واضح ہوتی۔ اس کی سب سے بڑی مثال پریم چند ہیں، کیونکہ وہ مختلف اوقات میں فارسی آمیز تو کہیں سادہ تو کہیں تشبیہہ واستعارے سے بے حد مملو زبان لکھتے ہیں۔ جو ان کے ظاہری یا باطنی خدوخال یا ان کی شخصیت کے حوالے سے نہیں ہو سکتی۔

اسلوب کے حوالے سے یہ ضمنی باتیں تھیں۔ یہاں تکنیک کے ساتھ اسلوب کا مفہوم اور اس کا رشتہ دکھانا مقصود ہے۔ دراصل اسلوب تکنیک کا ایک اہم حصہ ہے۔ یہی وہ طاقت ہے جس کے ذریعہ افسانہ نگار یا ناول نگار اپنے پلاٹ کی تعمیر و تشکیل کرتا ہے۔

1۔ خورشید احمد، جدید اردو افسانہ ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ، ص13۔

2۔ شمس الرحمٰن فاروقی، افسانے کی حمایت میں، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 1982، ص119۔

3۔ ڈاکٹر پریم بھٹناگر، ہندی اردو ناول بدلتی تکنیک، ص28۔

یہی وہ باہری دستاویز ہے، لباس ہے، پہناوا ہے جسے اپنے کرداروں کے اوپر ڈال کر وہ ان کی بیانیہ، مزاحیہ یا پھر المیہ اشاروں کی گفتگو سلاست روی اور موثر بنا کر پیش کرتا ہے۔ اس سے تکنیک اور طرز اسلوب کا گہرا رشتہ خود ہی واضح ہو جاتا ہے۔ یہ ایک دوسرے کے مخالف نہیں ہم راز ہیں۔

اردو میں افسانے کی کوئی متعین اور واجب العمل تکنیک نہیں ہے، نہ ہی اس کا کوئی معیار مقرر کیا جاسکتا ہے کہ کون سی تکنیک بہترین ہے اور کون سی کمتر۔ تکنیک کا استعمال موضوع اور مواد کے پیش نظر کیا جاتا ہے۔ حسب موقع تکنیک کے استعمال نہ کیے جانے کی صورت میں بسا اوقات اچھا موضوع بھی کہانی میں کامیابی کے ساتھ نہیں پیش ہو پاتا۔ اس لیے مواد اور موضوع کے ساتھ ساتھ تکنیک کا مناسب استعمال ہی کسی افسانے کو کامیاب بنا سکتا ہے۔ کسی بھی تکنیک کو اچھا یا برا نہیں کہا جاسکتا۔ کیونکہ صرف اچھی تکنیک یا صرف اچھا مواد کسی کہانی کو اچھا بنانے کے لیے کافی نہیں ہے۔ اگر مواد اور تکنیک میں خاطر خواہ تال میل نہیں ہے تو کبھی کبھی اچھا موضوع یا مواد بھی بے جا اور بے موقع تکنیک کے استعمال سے افسانے کو بے رنگ و بے جان بنا دیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر موضوع اور مواد کے لیے الگ الگ موزوں تکنیک درکار ہوتی ہیں۔

تکنیکی تنوع صرف جدید افسانے کی پیداوار ہے کیونکہ آج کا ادبی دامن بہت وسیع ہو گیا ہے۔ زندگی کے بہت سے پہلو جو احاطہ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے، اب ادب کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ نئے افسانے میں وہی تنوع ہے جو زندگی میں ہے، مواد کے نئے پن کے ساتھ ساتھ تکنیکوں کے بھی نئے نئے تجربے ہو رہے ہیں۔ اب تکنیک میں اتنا تنوع ہے کہ اگر ہر افسانے کی الگ الگ تکنیک نہیں تو کم از کم ہر افسانے کی تکنیک دوسرے سے کچھ نہ کچھ مختلف ضرور ہوتی ہے۔ بعض تکنیکیں بنے بنائے سانچے کی طرح ہوتی ہیں، لیکن کئی تکنیکوں کی حدیں ایک دوسرے سے مل جاتی ہیں اور افسانے میں دو قسم کی تکنیکوں کا امتزاج ہو جاتا ہے اور یہ ملی جلی تکنیک بذات خود ایک

الگ تکنیک بن جاتی ہے۔ تکنیک کی اقسام کو بتانا ذرا مشکل ہے۔ البتہ ممتاز شیریں نے اس کی ایک موٹی تقسیم یوں کی ہے:

1۔ صیغہ کے لحاظ سے ماضی، حال، مستقبل، متکلم، غائب، مخاطب کی تفریق

2۔ (الف) صرف تصویر کشی یا بیان

(ب) ایسا بیان جس میں کہیں کہیں مکالمہ اور عمل ملا ہوا ہو (اکثر افسانوں میں یہی امتزاج ہوتا ہے)

(ج) صرف گفتگو یا مکالمہ [1]

یعنی افسانوں کا مطالعہ کرتے وقت تکنیک کے سلسلے میں جو خصوصیات سامنے آتی ہیں ان کو اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے۔

- زمانے کے لحاظ سے کہانی کا پلاٹ، کردار اور انداز بیان کا جائزہ لیا جائے یعنی ماضی، حال اور مستقبل۔
- کسی مخصوص صیغے کے لحاظ سے طرز تخاطب اپنایا جائے یعنی متکلم، غائب اور مخاطب کی تفریق۔
- فضا، تاثر یا مرکزی خیال پر توجہ دی جائے۔
- کردار نگاری پر زیادہ توجہ دی جائے۔
- بیانیہ انداز میں تصویر کشی کی جائے اور کہیں کہیں مکالموں سے بھی کام لیا جائے۔
- صرف کردار کی زبان و گفتگو یا مکالمے کے انداز میں افسانہ لکھا گیا ہو۔

مذکورہ بالا صیغوں اور اقسام سے جو تکنیک کے خد و خال سمجھ میں آتے ہیں اور جن سے تکنیکی و اسلوبیاتی اصطلاحات کو سمجھا جاسکتا ہے اس میں بیانیہ، شعور کی رو، فلیش بیک، داستانی، اعترافی، علامتی اور تجریدی طرز عمل شامل ہیں۔ لیکن یہ ہرگز ضروری نہیں کہ اردو افسانہ ان ہی مذکورہ سانچوں میں لکھا گیا ہو۔ بلکہ تکنیک کے نت

1۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص 47۔

نئے طریقے اور تجربے فنکار اپناتے ہیں اور قطعی طور پر کوئی کہانی کسی خاص تکنیک سے مخصوص نہیں کی جاسکتی ۔ ہر تکنیک افسانے کے پیش نظر اپنائی گئی ہوتی ہے۔ اس کی کامیابی یا ناکامی محض افسانہ نگار کی فن کاری ہی سے پرکھی جاسکتی ہے۔ یہاں مختصراً ان تکنیکوں اور اسلوبیاتی اصطلاحات کا تعارف پیش کیا جارہا ہے تاکہ آگے افسانے میں اس کی روایت اور تجربہ کو آسانی سے سمجھا جاسکے۔

بیانیہ

''بیانیہ'' کے لیے انگریزی زبان میں narration کا لفظ مروج ہے۔ تحریر کو مناسب الفاظ، بہترین جملوں اور فقروں میں ترتیب دے کر موزوں انداز میں اظہارِ خیال کرنا ایک ایسا وسیلہ ہے جسے ''بیانیہ'' کہا جاتا ہے۔ یہ اپنی تاثیر کے اعتبار سے بڑی قوت رکھتا ہے اور اسی قوت کو تخلیق کار اپنی مرضی کے مطابق استعمال کر کے لوگوں کے دل و دماغ پر چھائے رہتے ہیں۔ عام طور پر تخلیق کار کا ذہن جس تیز رفتاری سے کسی خیال کے اظہار کے لیے تانے بانے بنتا ہے، اسی رفتار سے الفاظ، جملے اور فقرے طرزِ بیان میں تحلیل ہو کر کہانی یا قصہ کا ذریعہ بنتے ہیں اور کہانی یا قصہ کو طرزِ اظہار سے وابستہ کرنے کا یہی عمل ''بیانیہ'' ہے۔ بیانیہ ایک ایسا طرزِ اظہار ہے جس میں تسلسل و روانی اور ربط کے ساتھ ساتھ موزوں اور مناسب فکر و خیال کی پیش کش اہمیت رکھتی ہے جس میں ملائمیت ضروری ہے۔ اگر اظہار کے دوران ان خصوصیات کو پیش نظر نہ رکھا جائے تو بیانیہ اپنے اصل سے الگ ہو جائے گا۔ بیانیہ کا استعمال افسانوی نثر میں ہی ممکن ہے۔ غیر افسانوی نثر میں بیانیہ کے استعمال سے اصل حقیقت مجروح ہونے کا امکان ہے۔ اسی لیے داستانوں، ناولوں، افسانوں، ڈراموں اور قصے کہانیوں کی پیش کش کے لیے استعمال کیا جانے والا طرزِ اظہار درحقیقت بیانیہ ہے اور اسی بیانیہ کو تخلیق کار منضبط اور منظم طریقہ سے استعمال کر کے تاثیر کا ایسا حسن پیدا کر دیتا ہے کہ جس کے مطالعہ کے

بعد قاری نہ صرف اس انداز میں گم ہو کر لطف لیتا ہے، بلکہ بیانیہ کو اپنے دل میں جاگزیں پاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیانیہ کی شناخت افسانوی نثر میں ایک وسیلہ سے کی جاتی ہے۔

جہاں تک سوال افسانے میں ''بیانیہ'' تکنیک کا ہے تو اس میں افسانہ نگار اپنے افسانہ میں ایک صحت بخش وسعت اور خارجی واقعات کو بڑھا چڑھا کر ان کی تفصیل دیتا ہوا اپنے قصے اور پلاٹ کو ایک تاریخ نویس کی طرح پیش کرتا ہے۔ جس میں تاریخ داں کی سب خصوصیات ہوتی ہیں۔ یعنی بیانیہ انداز میں افسانہ شروع کرنے کے بعد ہر کردار کا یکے بعد دیگرے تعارف اس کی ساری تاویلات وتفصیلات اور پھر افسانے کا خاتمہ ہوتا ہے۔ یعنی اس میں ایک مکمل آغاز، وسط اور خاتمہ ہوتا ہے۔

ممتاز شیریں نے اپنے بے مثال مضمون ''تکنیک کا تنوع، ناول اور افسانے میں'' کے ذریعے بیانیہ کو کچھ یوں بیان کیا ہے:

> ''بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتا ہے، ہم بیانیہ کو بقول عسکری ''کہانیہ'' بھی کہہ سکتے ہیں ۔ Description تصویر کشی یا منظر یہ بیان ہے۔ Descriptive افسانوں میں 'کہانی' نہیں ہوتی''[1]

اسی مضمون کے آغاز میں ممتاز شیریں نے یوں لکھا ہے کہ:

> ''اردو کے اچھے افسانوں میں یوں ہی چند چن لیجیے، ''آنندی''، ''حرام جادی'' ''ہماری گلی''، ''بالکونی''، ''شکوہ شکایت'' یہ کس تکنیک میں لکھے گئے ہیں؟ بیانیہ ٹھیک! ان میں مکالمہ سے زیادہ کام نہیں لیا گیا۔ ان کے کردار افسانے کے دوران میں زیادہ کام بھی نہیں کرتے۔ یعنی اس طرح نہیں کہ ان کے عمل اور گفتگو ہی سے ان کے کیریکٹر کا خاکہ کھینچ جائے یا خود بخود داستان رقم ہوتی چلی جائے۔ بلکہ ان میں

1۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص 74۔

داستان بیان کی گئی ہے خود مصنف کی زبانی یا مصنف کسی کردار کو بیان
کرنے کے لیے آگے کر دیتا ہے۔ ان سب افسانوں کے متعلق یہ کہنا
کہ یہ ''بیانیہ'' میں لکھے گئے ہیں تکنیک کی صرف موٹی تقسیم ہوگی'' [1]

ممتاز شیریں کا یہ مضمون ہماری با اثر تنقیدی نگارشات میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے اس میں جو رائے اور فیصلے درج کیے گئے ہیں ان کو آج بھی اعتبار حاصل ہے۔ چنانچہ شمس الرحمٰن فاروقی نے ممتاز شیریں کی مندرجہ بالا عبارت سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ:

''بیانیہ تکنیک وہ تکنیک ہے جس میں کوئی شخص (افسانہ نگار یا کوئی
کردار) کوئی افسانہ بیان کرتا ہے یا پھر جس میں افسانے کو کسی ایک
کردار کے نقطۂ نظر سے اور صرف اس کے شعور و احساس کے حوالے
سے بیان کیا جاتا ہے۔'' [2]

یہاں یہ ذکر اہم ہے کہ بیانیہ کے بارے میں ممتاز شیریں نے جو کچھ بھی لکھا ہے اس کے تحت ہم یہ سمجھنے لگے ہیں کہ بیانیہ دراصل افسانے (fiction) کا دوسرا نام ہے۔ لیکن فاروقی صاحب اتفاق نہیں رکھتے انھوں نے لکھا ہے کہ:

''بیانیہ سے مراد ہر وہ تحریر ہے جس میں کوئی واقعہ (event) یا واقعات
بیان کیے جائیں۔'' [3]

اس ضمن میں انھوں نے ایک دلچسپ بحث کا آغاز بھی کیا ہے۔ چنانچہ وہ لکھتے ہیں:

''وہ بیان جس میں کسی قسم کی تبدیلئ حال کا ذکر ہو، واقعہ یعنی
(event) کہا جائے گا۔ مثلاً حسب ذیل بیانات میں واقعہ بیان ہوا ہے:

1۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل، 74۔

2۔ شب خون (الہ آباد) جنوری 2002، ص 65۔

3۔ ایضاً

''الف''

1۔ اس نے دروازہ کھول دیا۔

2۔ دروازہ کھلتے ہی کتا اندر آ گیا۔

3۔ کتا اس کو کاٹنے دوڑا۔

4۔ وہ کمرے کے باہر نکل گیا۔

اس کے برخلاف مندرجہ ذیل بیانات کو واقعہ یعنی نہیں کہہ سکتے کیونکہ ان میں کوئی تبدیلیٔ حال نہیں ہے:

''ب''

1۔ کتے بھونکتے ہیں۔

2۔ انسان کتوں سے ڈرتا ہے

3۔ ہر کتے کے جبڑے مضبوط ہوتے ہیں

4۔ کتے کے نوک دار دانتوں کو دندان کلبی کہا جاتا ہے

ممکن ہے کہ مندرجہ بالا بیانات یعنی ''ب'' ان بیانات سے زیادہ دلچسپ ہو جو ''الف'' میں درج ہیں۔ لیکن پھر بھی ہم انہیں بیانیہ نہیں کہہ سکتے۔[1]

اس بحث سے اندازہ لگانا مشکل نہیں کہ بیانیہ صرف افسانے یعنی fiction تک محدود ہے، بیانیہ کی بہت ساری ایسی شکلیں ہیں جو غیر افسانوی ہیں مثلاً

1۔ اخبار کی رپورٹ: یہ بات دلچسپ ہے کہ اخباری رپورٹ کا اصطلاحی نام story ہے۔

2۔ ریڈیو پر کسی میچ یا کسی جلسے یا وقوعے کا آنکھوں دیکھا حال

3۔ تاریخ (history)

4۔ ایسا خط جس میں کوئی واقعہ یا واقعات بیان ہوں۔

---

1 - شب خون (الہ آباد) جنوری 2002ء ص 65۔

5۔ سفرنامہ
6۔ سوانح عمری
7۔ خودنوشت سوانح عمری وغیرہ [1]

چنانچہ بیانیہ کے تحت بہت سی اصناف آتی ہیں۔ افسانہ ان میں سے صرف ایک ہے۔ ہر بیانیہ (خصوصاً افسانہ، ناول، ڈراما) کی یہ شرط ہے کہ اس میں واقعات اور کرداروں کا بیان ہو۔ واقعات کے بیان میں دو امور قابل توجہ ہیں۔ پہلا یہ کہ ان واقعات میں کیا بیان کیا گیا ہے؟ اور دوسرا یہ کہ خود ان واقعات کو کس طرح بیان کیا گیا ہے؟ یعنی واقعات کے بیان میں کون کون سے طریق کار اپنائے گئے ہیں۔ بیان قصہ کے کئی طریقے ہیں اور ان طریقہ کار میں جو تکنیکیں استعمال کی جاتی ہیں یہ عموماً بیانیہ ہوتی ہیں۔ مثلاً کچھ کہانیوں میں فنکار واحد غائب اور واحد متکلم کے صیغوں کا استعمال کرتے ہیں۔ کچھ افسانے خطوط اور ڈائری کے اوراق پر مشتمل ہوتے ہیں۔ کبھی منظر نگاری پر زور دے کر اس کے پس منظر میں کردار کی شخصیت پر زور دیا جاتا ہے، کہیں مکالموں کے ذریعہ قصہ بیان کیا جاتا ہے، کہیں مزاح کا رنگ غالب نظر آتا ہے تو کہیں ہجویہ اندازِ بیان اختیار کیا جاتا ہے جسے satire کہتے ہیں، یہ انداز بیان فنکار کی ذہانت وذکاوت اور زبان پر اس کی قدرت کا ثبوت ہے۔

ویسے تو بیانیہ کی بہت ساری قسمیں ہیں جس کو ڈاکٹر مجید بیدار نے اپنی کتاب ''نثری بیانیہ'' میں تفصیل سے ذکر کیا ہے۔ لیکن یہاں اس پس منظر میں بیانیہ کی جو شکلیں سمجھ میں آتی ہیں ان میں 1۔ راوی بیانیہ 2۔ خود بیانی بیانیہ 3۔ خط وکتابی بیانیہ 4۔ ڈائری بیانیہ، خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ تکنیکی طور بیانیہ میں وقت کی کوئی قید نہیں۔ وہ چند منٹ کا بھی ہوسکتا ہے اور سالوں کا بھی، یہ ایک فرد کے متعلق بھی ہوسکتا ہے اور ایک ہجوم یا پورے گاؤں یا شہر یا ملک کے بارے میں بھی ہوسکتا ہے۔ ان میں ایک مجموعی

1۔ شب خون (الہ آباد) جنوری 2002، ص 65۔

احساس ہوتا ہے۔ اردو کے بیشتر افسانے بیانیہ تکنیک میں لکھے گئے ہیں۔ خصوصاً پریم چند کے بیشتر افسانے سیدھی سادی بیانیہ تکنیک ہی میں لکھے گئے ہیں اور آج بھی بیشتر افسانے بیانیہ کے مختلف شکلوں ہی میں لکھے جارہے ہیں۔ جو ادب اور قاری کے رشتے میں تفہیم کے حوالے سے اس طرزِ اظہار کو اولیت ثابت کرتا ہے۔ بیانیہ نہ صرف قوت تاثیر رکھتا ہے بلکہ اس کی وجہ سے قاری پر خاص قسم کی کیفیت بھی طاری ہوتی ہے جو اس اظہارِ بیان کا کمال ہے، اسی لیے بیانیہ کو ایک لافانی طاقت کا درجہ بھی حاصل ہے۔ یہاں یہ بات غور طلب ہے کہ بیانیہ اسلوب اور طرزِ اظہار کے سلسلے میں عام رجحان یہ ہے کہ یہ فرسودہ اور پرانا طرز ہے۔ حالانکہ جدید دور میں بیانیہ کہانیاں بکثرت لکھے جارہے ہیں۔ کامیاب علامتی افسانے بھی بیانیہ اسلوب ہی میں لکھے گئے ہیں۔ دراصل علامت کا تعلق افسانے کے موضوع سے ہے نہ کہ اسٹائل سے، افسانہ نگار کسی بھی شے کو علامت بنا کر پیش کرسکتا ہے۔

شعور کی رو (STREAM OF CONCIOUSNESS)

شعور کی رو کا نظریہ امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمز نے پیش کیا تھا۔ 1890 میں ولیم نے اصول نفسیات پر ایک کتاب لکھی تھی۔ principles of psychology جس میں سب سے پہلی بار اس نے ہی ''شعور کی رو'' کی اصطلاح استعمال کی تھی[1]۔ اس نے پہلی بار یہ واضح کیا کہ شعور کسی واضح ٹھوس یا جامد کیفیت کا نام نہیں بلکہ یہ تو ندی کے دھارے کی طرح ہر دم رواں دواں اور متغیر ذہنی حالت ہے۔ ہمارے ذہن میں شعور خط مستقیم کی مانند نہیں بلکہ لہروں کی صورت میں ہوگا۔ اس نے شعور کی رو کے چار خصائص بھی بیان کیے جو مندرجہ ذیل ہیں:

1۔ ہر ذہنی حالت کسی ذاتی شعور کا جزو ہوتی ہے۔

---

1. J.A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms*, published by Indian Book Company Andre Deutsch,1977, p.645.

2۔ ذاتی شعور سے وابستہ تمام ذہنی کیفیات ہر دم متغیر رہتی ہیں۔

3۔ ذاتی شعور کی ہر حالت میں تسلسل ملتا ہے۔

4۔ ذاتی شعور کی ہر حالت، اشیا اور وقوعات میں ردو بدل کے باعث، بعض میں تو دلچسپی ظاہر کرتی ہے، جب کہ بعض کو خاطر میں نہیں لایا جاتا۔ [1]

ولیم جیمز کے نظریہ کے مطابق انسانی ذہن میں خیالات کے ہجوم میں ربط وتسلسل نہیں ہوتا۔ بلکہ یہ خیالات اور احساسات دریا کی شکل میں ہی بہتے رہتے ہیں۔ ان کا بہاؤ کبھی ختم نہیں ہوتا البتہ ذہنی کیفیات بدلتی رہتی ہیں۔ اس لیے اس نے ان کے لیے داخلی زندگی کی رو، ''خیال کی رو'' یا ''شعور کی رو'' tream of consciousness کی اصطلاح استعمال کی جس کے ذریعے ذہن کے منتشر وغیر مربوط اور غیر منظم افکار و احساسات کو پیش کیا جاتا ہے۔ ان میں کسی منطق یا استدلال کے اصول کے تحت ربط نہیں بلکہ یہ ربط ذہن کی مسلسل تبدیل ہوتی ہوئی کیفیات کے مطابق ہوتا ہے۔ یہاں بیانیہ میں تسلسل نہیں پایا جاتا ہے۔ بیانیہ انداز میں عام طور سے خیالات اور احساسات کو ایک خاص ترتیب کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے جب کہ شعور کی رو میں خیالات جس طرح ذہن میں آتے ہیں اسی صورت میں بیان کر دیے جاتے ہیں۔

شعور کی رو میں خیالات کی لہر آہستہ آہستہ چلتی رہتی ہے۔ جس سے ذہن اطمینان سے ماضی، حال اور مستقبل کے متعلق سوچتا رہتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی اس ندی میں طوفان بھی آجاتا ہے۔ دماغ میں خیالات کھولنے لگتے ہیں، ان میں کوئی تسلسل یا ٹھہراؤ نہیں ہوتا، بلکہ بجلیوں کی طرح کوند کر ایک شدید ذہنی ہلچل میں مبتلا کر دیتے ہیں۔ جس سے اس وقت ذہن کی تصویر کچھ اور ہی طرح کی ہو جاتی ہے۔ جب یہ ہیجانی کیفیت طاری ہوتی ہے تو ان پر قابو پانا بالکل مشکل ہو جاتا ہے۔ اس داخلی کشمکش کو فنکار ''شعور کی رو'' کی تکنیک کے ذریعے پیش کرتا ہے اور شعور کے اس بہاؤ کو قابو میں رکھنے کے لیے وہ ''آزاد

1۔ ڈاکٹر سلیم اختر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، اردو رائٹرس گلڈ الہ آباد، 1980، ص 63۔

تلازمۂ خیال'' کے اصول کو بھی عمل میں لاتا ہے۔ ممتاز شیریں نے شعور کے بہاؤ اور ذہن کی عکاسی کے لیے کئی تکنیکیں گنائی ہیں وہ لکھتی ہیں:

''ماضی کو حال میں پیش کرنے کے بھی دو انداز ے ہو سکتے ہیں جن سے دو الگ الگ تکنیکیں بن گئی ہیں، لیکن ان میں بڑا نازک سا فرق ہے۔ پہلی تکنیک سے ذہن میں ماضی کا عکس یوں دکھاتے ہیں کہ بنتے ہوئے نقوش کی ہو بہو تصویر اُترتی چلی جائے۔ صرف وہی باتیں بیان کی جاتی ہیں جو ذہن میں آتی ہیں، مثلاً کسی پورے واقعے میں چند خاص خاص باتوں کا خیال آئے تو انہیں کا ذکر کرتے ہیں۔ پھر ذہن اچانک کسی دوسرے واقعے کی طرف منتقل ہو تو پہلے واقعے کی کوئی تفصیل دیے بغیر دوسرے واقعے کا بیان شروع ہو جائے گا، اس کے لیے ایک مخصوص طرز تحریر ہوتی ہے۔ بیانیہ کی طرح اس میں تسلسل نہیں ہوتا، نہ جچے تلے مرتب جملے ہوتے ہیں، بلکہ ذہن میں آئے ہوئے بے ربط جملے، شعور کی زبان میں جیسے ذہن آپ سے محو گفتگو ہو۔ ماضی اور حال میں کوئی حد فاصل نہیں ہوتی بلکہ گڈ مڈ ہو جاتے ہیں، حال سے ماضی، ماضی سے حال جس طرف بھی چاہیں مواد کو موڑ سکتے ہیں اور واقعات کے بیان میں بھی وقت کا تسلسل لازمی نہیں ہوتا۔ پہلے کا واقعہ بعد میں اور بعد کا واقعہ پہلے بیان کیا جاسکتا ہے۔

دوسری تکنیک میں ماضی اور حال کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے، ایک حد قائم کر دی جاتی ہے، جیسے ہی حال میں گزرتا ہوا کوئی واقعہ یاد دلائے وہیں حال کے آگے ایک لکیر کھینچ دی جاتی ہے اور ماضی کا وہ واقعہ بیان کیا جاتا ہے اور یہ واقعہ صرف ذہن اور کردار کی سوچوں میں محدود نہیں رہتا بلکہ زائد تفصیلیں بھی بیان کی جاتی ہیں اور مصنف بیانیہ انداز میں

خود یا کسی کردار کی زبانی بیان کرتا جاتا ہے۔ اس میں reflection اور naration دونوں کا امتزاج ہوتا ہے۔ واقعہ مکمل بیان ہونے کے بعد ماضی کی حدیں توڑ کر پھر حال میں آ داخل ہوتا ہے۔"[1]

چنانچہ شعور کی رو کے حوالے سے ایک تصویر "تلازمۂ خیال" کی بھی ہے۔ جس سے اس تکنیک کی پیش کش میں کافی مدد لی گئی ہے۔ "تلازمۂ خیال" کی اصطلاح لاک کے فلسفے سے مستعار ہے جس کا ماحصل بقول سلیم اختر یہ ہے کہ "دیپ سے دیپ جلنے کی مانند خیال سے خیال کا چراغ روشن ہوتا ہے۔" لاک نے اس بات پر اصرار کیا ہے کہ کوئی خیال یا کوئی تصور اپنے آپ میں ابھرا نہیں ہوتا۔ ایک خیال سے دوسرا خیال روشن ہوتا ہے، اسی طرح تیسرا، چوتھا، پانچواں، غرض متعدد خیالات آتے جاتے ہیں۔ بظاہر ان خیالات میں بے ربطی ہوتی ہے لیکن غور سے دیکھا جائے تو ان میں ایک تسلسل کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ دو مختلف خیالوں میں کوئی نہ کوئی کڑی ضرور ہوتی ہے۔ خیال سے خیال، تلازموں کے ذریعہ پیدا ہوتا ہے۔ ایک تلازمہ دوسرے تلازمہ کو جنم دیتا ہے۔ اس طرح خیالات کا ایک سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔ خیالات کی یہ زنجیری پیش کش ایک الگ تکنیک ہے۔ اس میں پلاٹ اور کردار نہیں ہوتا بلکہ صرف سوچنے والا، یا ہوسکتا ہے کہ یہ سوچنے والا بھی نہ ہو بلکہ خود مصنف کا تلازم خیال پیش کیا جائے۔ "تلازمۂ خیال" کی طرح "شعور کی رو" میں ایک تکنیک "آزاد تلازمۂ خیال" کی بھی ہے۔ "شعور کی رو" نے افسانے کی پرانی اور مروجہ ہیئتوں میں تبدیلیاں بھی کی ہیں۔ "شعور کی رو" سے قبل افسانوی تکنیک میں ایک پلاٹ ہوتا تھا جس میں ترتیب وتوازن اور نظم وضبط کا خیال رکھا جاتا تھا۔ کردار نگاری کا ایک مخصوص انداز ہوتا تھا۔ جس میں اس کے سراپا سے لے کر خصائص تک بیان کیے جاتے تھے۔ اتحاد زماں ومکاں ہوتا تھا۔ فضا آفرینی ہوتی تھی۔ ایک نظریۂ حیات ہوتا تھا لیکن "شعور کی رو" کی تکنیک نے ان تمام لوازمات کو یکسر توڑ

1۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص 56-55۔

چھوڑ کر رکھ دیا۔ سب سے پہلے تو اس نے پلاٹ پر کاری ضرب لگائی کیونکہ خیالات کی موجوں کی کوئی منطق نہیں، ان کا کوئی تسلسل نہیں اور ترتیب و توازن نہیں ہوتا۔ یہاں تو اب ''شعور کی رو'' کی اپنی فضا اور ایک اپنا ماحول ہوتا ہے جو وقت کے داخلی تصور کے ساتھ سامنے آتا ہے۔ چونکہ یہاں پلاٹ کی اہمیت نہیں ہوتی اس لیے آزاد تلازمۂ خیال(free association of ideas) کے ذریعہ بظاہر بے ربط، منتشر اور بے ہنگم خیالات کو مربوط کیا جاتا ہے۔ یہ تھوڑا مشکل امر ہے ویسے بھی اس طرح کی ذہنی فضا کی تصویر کشی ایک مشکل کام ہے، ذہنی فضا اور شعوری تسلسل کو پیش کرنے کے لیے کئی اوقاف اور اعراب تک اڑا دیے جاتے ہیں اور جس میں صرفی ونحوی ترکیب کا خیال بھی نہیں رکھا جاتا۔ شمس الرحمٰن فاروقی کا کہنا ہے:

> ''شعور کی رو میں منطق نہیں ہوتی، شعور کی رو کی پہچان یہ ہوتی ہے کہ اس میں صرفی ونحوی بے ربطی ہوتی ہے۔''[1]

تلازمۂ خیال کی تکنیک کی طرح ایک اور تکنیک ہے جسے مونتاژ یا مانتاج (montage) کہتے ہیں۔ یہ فلمی تکنیک ہے۔ اس کے پیش کش میں بیک وقت دو زمانے اور دو چیزیں دکھائی جاتی ہیں، جس طرح سنیما کے پردے پر ایک سین یا واقعے کے بعد دوسرے مختلف سین میں بالکل الگ واقعہ دکھایا جاتا ہے۔ اسی طرح شعور کی رو کی تکنیک میں بھی حال اور ماضی دونوں کو بیک وقت پیش کیا جاتا ہے۔

''شعور کی رو'' کی تکنیک میں اکثر داخلی خود کلامی (monologue) سے بھی کام لیا جاتا ہے یہ ایک طرح کی خاموش خود کلامی ہے جس میں تبدیلی نظر نہیں آتی لیکن اس تکنیک کے ذریعے کردار کی پوری شخصیت نمایاں ہو جاتی ہے۔ داخلی خود کلامی میں عموماً ''میں'' یعنی واحد متکلم کا کردار پیش کیا جاتا ہے۔ یہ کردار خود کلامی کے ذریعے اپنے ذہن کے منتشر اور بے ہنگم خیالات پیش کرتا جاتا ہے اور اس طرح اس کی داخلی زندگی کی تصویر

1۔ گوپی چند نارنگ (مرتب) نیا اردو افسانہ، انتخاب، تجزیے اور مباحث، اردو اکادمی دہلی، 1988، ص 584۔

ابھرتی جاتی ہے۔ یہاں بیانیہ کا تسلسل نہیں ہوتا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ذہن اپنے آپ سے محوِ گفتگو ہے۔

شعور کی رو کی تکنیک عصری حقائق اور اپنے عہد کے اجتماعی شعور کے اظہار کا بہترین ذریعہ ہے۔ اس میں اختصار کا وصف بھی موجود ہے۔ کم سے کم وقت میں فرد کی داخلی زندگی اس کے شعور، تحت الشعور اور لاشعور کی مکمل تصویر قاری کی نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ گو اس میں زمانہ کی کوئی قید نہیں لیکن اس کا وقت سے گہرا تعلق ہوتا ہے، ذہن کا اپنا الگ زماں و مکاں کا تصور ہوتا ہے۔ یہ وقت کا داخلی تصور ہے جو خارجی دنیا کے وقت کے تصور سے بہت مختلف ہوتا ہے۔ خارجی دنیا میں وقت ایک ہی رفتار سے گذرتا ہے جبکہ داخلی دنیا میں اس کے برعکس ہوتا ہے یعنی یہ ہمارے محسوسات ہوتے ہیں جو کبھی وقت کی رفتار کو تیز اور کبھی دھیما محسوس کرتے ہیں، کبھی لمحے صدیوں سے زیادہ طویل محسوس ہوتے ہیں۔ کبھی برس بھی منٹوں میں گذر جاتے ہیں۔ وقت کی اس داخلی قسم کو برگساں نے duration یعنی دوران کہا ہے۔ نفسیاتی یا داخلی وقت کی تمام صورتیں جنھیں انسانی ذہن محفوظ کرتا ہے۔ ''شعور کی رو'' کی تکنیک میں پیش کی جاتی ہے۔ اس کی نمایاں مثال جوائس کا ناول ''یولیسس'' ہے۔ ''یولیسس'' کا زمانہ ایک دن پر محیط ہے۔ لیکن اس میں برسوں کے واقعات بھی در آئے ہیں۔ ہیرو کے ذہن میں ہم ان برسوں کی جھلکیاں دیکھ سکتے ہیں۔ اگرچہ یہ ناول قلیل مدت کا احاطہ کرتا ہے، لیکن اس قلیل مدت میں ایک مکمل زندگی کی تصویر پیش کردی گئی ہے۔

جہاں تک سوال اردو افسانے میں شعور کی رو کی پیش کش کا ہے، تو مختصر افسانے کے ابتدائی دور میں اتحادِ زماں، اتحادِ مکاں، اتحادِ عمل، اتحادِ اثر اور دیگر وحدتوں کو افسانہ کا جزو لاینفک سمجھا جاتا تھا۔ پلاٹ کو بھی افسانہ کے اجزائے ترکیبی میں سب سے زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ لیکن جدید افسانہ نگاروں نے اتحادِ اثر کے علاوہ باقی تمام وحدتوں اور پلاٹ کو قطعی غیر ضروری قرار دیا اور ان بندشوں کو توڑ کر نئی نئی تکنیکوں کے ذریعہ افسانہ

کو زیادہ دلچسپ، موثر اور زندگی سے قریب تر کرنے کی کوشش کی۔ جدید افسانہ نگاروں نے نئے تناظر کی روشنی میں فرد کی داخلی زندگی، اس کے ذہنی عمل پر خاص توجہ دی ہے اور اسے اپنے افسانوں میں پیش کیا، چنانچہ سجاد ظہیر کا افسانہ ''نیند نہیں آتی'' احمد علی کا ''بادل نہیں آتے'' اور محمد حسن عسکری کا ''حرام جادی'' وغیرہ افسانے ''شعور کی رو'' کی ابتدائی مثالوں میں ہیں۔ بعد کے لکھنے والوں میں خصوصاً قرۃ العین حیدر، سریندر پرکاش، سلام بن رزاق اور انتظار حسین کے افسانوں میں ''شعور کی رو'' کا استعمال زیادہ ہوا ہے اور آج بھی جزوی طور پر اس تکنیک میں افسانے لکھے جا رہے ہیں۔

فلیش بیک (FLASH BACK)

فلیش بیک ماضی کی طرف ذہنی ترجیع کا نام ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک میں بقول انتظار حسین:

> ''ذہن حال کے نقطے سے چل کر کبھی ماضی کے اندھیرے میں پیچھے کی طرف سفر کرتا ہے اور کبھی آگے چل کر مستقبل کے راستے پر چلتا ہے اور کبھی حال کے کیلی کے گرد کاوا کاٹتا ہے۔''[1]

اردو فکشن میں فلیش بیک کی تکنیک کو سب سے پہلے باضابطہ طور پر مرزا ہادی رسوا نے ''امراؤ جان ادا'' میں برتا ہے۔ جس سے جدید فکشن کی اساس پڑی۔ ناول کے صفحات اپنی خصوصیات کے ساتھ موجود ہیں جو حقیقی دنیا میں ہونے والی تبدیلیوں سے فن کار کو متاثر کرتی اور فن کے شعبے میں کئی تبدیلیاں لانے کا باعث بنتی ہیں۔ یہ فنی مظہر رونما ہو تو ہر عہد کے ادب میں نئی اصناف، نئی ہیئتیں اور فنی اظہار کی نئی تکنیکیں وجود میں آتی ہیں۔ چنانچہ ''امراؤ جان ادا'' سے جدید افسانے کی نہریں پھوٹتی ہیں۔

جدید افسانہ نگاروں نے وقت کی سرحد کو عبور کرنے کے لیے فلیش بیک کا بھی

1۔ شب خون، مارچ، 2002، ص 60۔

سہارا لیا ہے۔ اس طرح کے افسانوں میں کردار بیک وقت ماضی، حال اور مستقبل میں سفر کرتے ہیں، جب افسانہ نگار زمانہ حال سے ماضی کی طرف سفر کرتا نظر آئے تو اسے فلیش بیک (flash back) اور اگر حال سے مستقبل کی طرف تقدیم کرتا نظر آئے تو اسے فلیش فارورڈ (flash forward) کی تکنیک کہا جاتا ہے۔ ان ذرائع کو برت کر افسانہ نگار زمانہ حال کے واقعات کو کرداروں کی پرانی یادوں سے وابستہ کرکے انھیں اس طرح بیان کرتا ہے کہ حال کے واقعات کو بیان کرتے کرتے ماضی کے کسی بھی واقعہ کی طرف لوٹ جاتا ہے یا پھر یہ ہوتا ہے کہ افسانہ، مستقبل کے واقعات کی طرف صرف اشارہ یا اس کی پیش گوئی کرتا ہے۔ اس طرح حال اور مستقبل کے واقعات میں ربط اور تعلق قائم کرکے زماں و مکاں کی پابندی سے آزادی حاصل کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔

فلیش بیک کی تکنیک میں کہانی کئی طرح سے بیان کی جاتی ہے:

1۔ ماضی سے حال کی طرف فوراً گذران ہو

2۔ واقعات کے بیچ میں گذشتہ واقعات کا اچانک بیان

3۔ گذشتہ واقعات بیان تو کیے جائیں مگر خود کلامی کے ذریعہ یہ گمان گذرے گویا یہ آج کا واقعہ ہے۔

4۔ کہانی کار کرداروں کے باطن میں سفر کرتا نظر آئے [1]

ان کے علاوہ بعض دیگر طریقے اور بھی ہو سکتے ہیں جو حسب ذیل ہیں۔

1۔ ماضی کا عکس یوں دیکھایا جائے کہ مٹے ہوئے نقوش کی ہو بہو تصویر قاری کے ذہن میں اترتی چلی جائے۔

2۔ واقعے کی کوئی تفصیل دیے بغیر ماضی کے دوسرے واقعات کا بیان شروع کر دینا، یعنی حال سے ماضی اور ماضی سے حال کی طرف گذران ہو،

1۔ شمس الرحمٰن فاروقی، انداز گفتگو کیا ہے؟، ص 116۔

3۔ ماضی اور حال میں ایک حد قائم کر دینا [1]

فلیش بیک کی تکنیک میں راوی یا تو کرداروں کے ذریعہ ماضی میں سفر کرتا ہے یا پھر راوی مسلسل تبصرے کی تکنیک اپنا کر کرداروں کے ذہنی وقوعات کو پیش کرتا ہے جس میں خود کلامی کا انداز نمایاں ہوتا ہے۔ اردو میں بہت سے ایسے افسانے جن کے کردار ماضی، حال اور مستقبل میں سفر کرتے ہیں۔ تینوں زبانوں کو پیش کرنے کے لیے فلیش بیک کی تکنیک، ظاہر ہے کہ بہت کارآمد ہے۔ انسانی تجربے کی رنگا رنگی کو ماضی کے حوالے سے یاد کیا جاتا ہے اور ماضی ہمارے خون میں شامل ہے اور ہمارے شعور کا بھی اہم حصہ ہے۔ اس لیے ماضی کے ذریعہ افسانہ نگار اپنے متن کی معنویت میں اضافہ کرتا ہے۔ انتظار حسین کے افسانوں میں فلیش بیک کی تکنیک کا زیادہ استعمال ماضی کے واقعات کو یاد کرنے کے لیے کیا گیا ہے۔ ان کے افسانوں میں راوی کسی بھی صیغے کا ہو اس پر ماضی کی پرچھائیں حاوی رہتی ہے، اور اگر حاوی نہیں بھی ہوتی تو راوی اس کے سائے میں ضرور رہتا ہے۔ ماضی کے عمل کو زندہ کرنے کا مطلب ہے فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کرنا، جو بیشتر افسانہ نگاروں نے اس طرز اظہار کو اپنایا بھی ہے۔

داستانی (اساطیری)

اس کو اگر تکنیک کے بجائے داستانی فضا اور اسلوب سے تعبیر کیا جائے تو بہتر ہوگا کیونکہ داستانی رجحان ایک طرز تحریر ہے، جو افسانہ نگار اپناتا ہے، چنانچہ بعض فنکار افسانے کی فنی اور فکری وسعتوں سے روشناس کرانے کے لیے حکایت، تمثیل اور داستان کی سمت رجوع ہوئے۔ یہ سب کہانی کہنے کے مختلف پیرائے یا کہانی کی ہیئتیں ہیں۔ ان سب کا بنیادی عنصر یعنی پلاٹ، کردار، ماحول اور وحدتِ تاثر کے عمل سے گزرتا ہے۔ جدید افسانے میں انھیں فنی تکنیکوں کے طور پر قبول کیا گیا اور افسانے کو افسانہ رکھتے ہوئے

1۔ شب خون، مارچ 2002، ص 60۔

چاہے اس میں حکایت کا پیرایہ برتا گیا ہو یا داستان کی واقعہ در واقعہ صورتحال اخذ کی گئی ہو۔ جدید زندگی کی کوئی متاثر کن صورت ترسیل کی جانے لگی یا اس کی پیچیدگیوں کو داستانی استعارے کا بیان بنا دیا جانے لگا۔ جدید افسانے کا یہ معروف داستانی رجحان ہے۔

داستانی رجحان میں ایک تکنیک واقعہ در واقعہ بیان کرنے کی بھی ہے۔ اس میں بیان کنندہ اپنے قصے کو طول دینے کے لیے ضمنی کہانیاں، یا نئی اور بظاہر غیر متعلق کہانیاں یا واقعات بیان کرتا ہے۔ واقعہ در واقعہ بیان ہندستانی روایت کی قدیم خصوصیات میں سے ہے۔ اس کے قدیم نمونے مہابھارت پنچ تنتر، بیتال پچیسی میں ملتے ہیں۔[1]

واقعہ در واقعہ کی تکنیک میں مختلف طرح سے کہانیاں بیان کی جاتی ہیں۔ کبھی مصنف کسی قدیم متن کو لے کر اسے عصری مسائل کے ساتھ ہم آہنگ کرتا ہے اور کبھی افسانہ نگار داستانوں کے واقعات کو لے کر واقعہ در واقعہ کی تکنیک استعمال کرتا ہے۔ یہاں یہ امر نشان خاطر رہنا چاہیے کہ 'قدیم متن' کی اصطلاح میں درویشوں، بزرگوں، پیغمبروں اور مہاتماؤں کے قصے اور کہانیاں وغیرہ شامل ہیں۔ ان کہانیوں میں اکثر یہ ہوتا ہے کہ ایک ہی کہانی میں دوسری کہانی شروع ہو جاتی ہے یعنی ایک کہانی کو انجام تک پہنچانے کے لیے مختلف ضمنی کہانیاں بیان کی جاتی ہیں اور اسی نیٹ ورک میں کہانیاں اپنے انجام کو پہنچتی رہتی ہیں اور آخر میں وہ کہانی انجام کو پہنچتی ہے جس کہانی کے لیے افسانہ نگار ضمنی کہانیاں بیان کر رہا ہوتا ہے۔ کہانی بیان کرنے کا یہ طریقہ داستان گوؤں نے بھی اپنایا ہے، لیکن اس کی سب سے عمدہ مثال جاتک کتھائیں اور اس جیسی دوسری حکایات ہیں۔

مہاتما بدھ کی جاتک تمثیلیں جو کلاسیکیت کی بنا پر ہر عہد میں بامعنی رہی ہیں ان کے پردے میں آج کے عہد کے دکھ اور بھوک کا اظہار بھی نئے معنوں کو افشا کرتا ہے۔ فرد کے اخلاقی، سماجی اور سیاسی افکار کی فنی ترسیل کے لیے جاتک کہانیاں بڑی مددگار ثابت ہوتی ہیں۔ نہ صرف ان کی تمثیلی حیثیت بلکہ ان کے استعاراتی اور علامتی پہلو بھی

1۔ شب خون، مارچ 2002، ص 56۔

افسانوی اظہار میں ممد ومعاون ہوتے ہیں اور ان کے ذریعے تخلیق ہونے والی قدیم فضا کا نئے عہد پر محمول کیا جانا ماضی وحال کے ادغام کا پتہ دیتا ہے۔

داستانی رجحان کا یہ رنگ یوں تو تمام نئے لکھنے والوں کے یہاں کبھی کبھی مشاہدے میں آتا ہے۔ لیکن انتظار حسین خصوصاً اس داستانی تکنیک کو استعمال کرنے میں ماہر ہیں۔ وہ نہ صرف قدیم ہند کے ویدک اور بدھ کال کی روایات کی سمت مراجعت کرتے ہیں بلکہ عربی، ایرانی اور ہنداسلامی روایات، اعتقادات اور توہمات تک کو افسانوی اظہار کے لیے بالاستحسان استعمال کرتے ہیں۔ اس تعلق سے انتظار حسین کا اپنا فنی نظریہ بھی معروف ہے۔ جس سے تقسیم ہند کے واقعہ کے المناک پہلو سے ہجرت کا مزید المناک پہلو برآمد ہوتا ہے۔ چنانچہ اسلام کے نظریہ ہجرت سے کسی قدر مشابہت رکھنے کے بعد اس المناک پہلو کو اپنے افسانوں میں داستانی رنگ کے ساتھ متاثر کن جہات سے پیش بھی کرتے ہیں اور آج جدید افسانہ ان داستانی واقعات کی شکلیں بدل بدل کر جدید زندگی کی تہہ داریوں اور ان میں گھرے ہوئے فرد کے مسائل کے اظہار کے لیے انھیں برت رہا ہے۔

داستانی رجحان کے ساتھ جدید افسانے کی ایک شق اساطیری بھی ہے۔ اساطیر کو تاریخ اور تاریخ کو اساطیر کرنے کا کام مورخین کرتے رہے ہیں۔ اسطور میں تاریخیت تو ہوتی ہے لیکن یہ تاریخیت کس طرح کی ہے۔ مائکل گرانٹ کے مطابق یہ تاریخیت ورائے تاریخ (para-histroy) ہے جس میں محض 'کیا واقع ہوا' درج نہیں ہوتا بلکہ یہ بھی ہوتا ہے کہ مختلف زمانوں میں لوگ واقعات کے سلسلے میں کیا اعتقاد رکھتے تھے۔ کسی تہذیب کے بارے میں معلوم کرنے کے لیے ہمیں تاریخ کی ضرورت تو ہوتی ہے لیکن اس سے قریب ہونے کے لیے ورائے تاریخ (para-history) کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔

مہدی جعفری اساطیر کے بارے میں لکھتے ہیں:

''دراصل اساطیر اعتماد اور اعتقاد کی کہانیاں ہوتی ہیں جو حیرت جگاتی

ہیں۔ ان میں جذباتی تحیر کا نظارہ ہوتا ہے جو زندگی کو باعمل بنانے کی تحریک فراہم کرتا ہے۔ ان میں مظہراتی انداز کا وژن ہوتا ہے، ایک ناسٹلجیائی کیفیت ہوتی ہے جو تلاش کو راہ دیتی ہے۔ یہ تمام کیفیات اساطیری علامتوں کے واسطے سے نفسیاتی قوت (psychic energy) کا ماخذ بن جاتی ہے۔"[1]

اصل میں اساطیری عناصر علامتی افسانوں کے خاصہ ہیں۔ ہوتا یوں ہے کہ ایک فن کار جب تخلیقی مرحلے سے گذرتے وقت سچائی کی گہرائیوں میں اترتا ہے تو اکثر و بیشتر وہ دیو مالائی تہوں یا اسطوری بنیادوں تک جا پہنچتا ہے۔ جہاں اسے افسانوں میں ایک جہاں معنی آباد دکھائی دیتا ہے۔ افسانوں میں یہ اساطیر علامتی نوعیت کے حامل ہوتے ہیں۔ اساطیر ہمارا اجتماعی حافظہ اور شعور بھی ہیں۔ کتھا سرت ساگر، رامائن، مہابھارت اور جاتک کہانیوں سے کسی بھی تخلیقی ذہن کو مفر نہیں۔ لیکن افسانہ نگار یا فن کار دیو مالائی یا اساطیری عناصر کو ہو بہو قبول نہیں کرتا بلکہ وہ ان ہی عناصر کو قبول کرتا ہے جو اس کے مافی الضمیر سے مماثلت یا مطابقت رکھتے ہیں یا جو عہد حاضر سے ایک ربط رکھتے ہیں۔ اساطیری دنیا اور عصر حاضر کا یہ معنوی ربط ضروری نہیں کہ مکمل اور ہر لحاظ سے مشابہ ہو۔ یہ مشابہت عصر حاضر کے گوناگوں اور متنوع مسائل کے کسی خاص یا کسی ایک پہلو سے بھی ہو سکتی ہے۔ ایسا بھی ہوتا ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران اسطوری عناصر کی صورتیں بدل جاتی ہیں حتیٰ کہ اس کے اثرات و محرکات میں بھی تغیرات رونما ہو جاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس عمل میں فن کار کی ذاتی، فنی و فکری بصیرت اور معاشرے میں اس کے اپنے تجربات و مشاہدات کی کارفرمائیاں بھی شامل حال ہوتی ہیں۔ اس لیے ان مرحلوں سے گذرنے کے بعد اساطیر میں یہ خوبی پیدا ہو جاتی ہے کہ وہ عصر حاضر کے متعلقہ مسائل کی عکاسی اس کے تمام جہات کے ساتھ کرے۔

1۔ مہدی جعفر، افسانہ بیسویں صدی کی روشنی میں، معیار پبلی کیشنز، دہلی، 2003، ص 147۔

اردو افسانوں میں خصوصاً نئے افسانوں میں اسطور سازی کا عمل دخل ملتا ہے۔ جن افسانہ نگاروں نے اساطیری اظہار کے پیرائے میں کہانیاں خلق کی ہیں ان میں انتظار حسین، سریندر پرکاش، کمار پاشی، دیوندر اِسر اور جوگندر پال کے نام سرفہرست ہیں۔ انتظار حسین کی بیشتر کہانیاں اسطوری محور کے اردگرد گھومتی ہیں۔ اس لیے ان کے اندر ایک تجسس اور تحیر بھی ہوتا ہے اور تاثر آفرینی کی کیفیت بھی۔ ''کشتی''، ''کچھوے اور مورنامہ'' ان کے ایسا ہی اسطوری افسانے ہیں۔ اور نئے افسانہ نگاروں کی کہانیاں بھی اسطوری آہنگ رکھتی ہیں۔ مثلاً قمر احسن، اختر یوسف، کنور سین، شفق، حسین الحق، مظہر الزماں خاں اور ابن کنول وغیرہ۔ مگر بنیادی طور پر ان میں اکثر اساطیری کہانیاں نہیں لکھتے بلکہ ان کی نوعیت اساطیری نہیں علامتی ہے۔

اعترافی

جدید افسانے کا ایک رجحان دروں بیانی، انکشاف ذات یا شخصی اظہار کا رجحان ہے، جسے اعترافی رجحان بھی کہتے ہیں۔ اعتراف اپنی ذات کے تعلق سے فرد کے سچ کا اظہار ہوتا ہے۔ فنکار جو عموماً بیرونِ ذات کے بیان میں صداقت سے کام لیا کرتا ہے۔ اعتراف کے عمل میں خود اپنے باطن کا بیان رقم کرتا ہے یعنی اپنے سلسلے میں بھی صداقت سے کام لیتا ہے اسی لیے اعترافی رجحان کے افسانے سے عام طور پر خودنوشت سوانح کا رنگ جھلکتا ہے۔ اس قسم کا افسانہ داخلی خود کلامی کی مثال ہے۔ جس میں فنکار اپنے باطن کا بے لاگ اظہار کرتا ہے چاہے اس کا احوال سننے والا کوئی موجود ہو یا نہ ہو، وہ حاضر راوی کی حیثیت سے اپنے کسی گذشتہ وقوعے کا بیان اس طرح پیش کرتا ہے کہ ''حال'' اور ''قال'' کی کیفیات ایک دوسرے میں مدغم ہو کر ایک فنی تجربہ بن جاتی ہیں۔ جس کی سماعت یا قرات سے گزر کر راوی کے علاوہ دوسرا فرد بھی اسے اپنا ہی تجربہ خیال کرنے لگتا ہے۔ اگرچہ ہمیشہ ایسا ہونا ضروری نہیں ہوتا کیونکہ اعتراف کا عمل معترف ہی

کی ذات کی صداقت کا بیاں ہوتا ہے، مگر یہ بیان کی صداقت ہی ہے۔ جس کی وجہ سے معترف کا وہ عمل جسے کسی وقوعے کی طرح بیان کیا جارہا ہے اور قاری اپنے پر واقع ہونے والا محسوس کرنے لگتا ہے۔

اعترافی رجحان افسانے کو آپ بیتی سے قریب کردیتا ہے۔ آپ بیتی حاضر راوی کا افسانہ ہے جو ضروری نہیں کہ کسی واقعے کے صرف اپنی ذات پر گزرنے کا بیان کرے۔ وہ کسی ایسے واقعہ کا رپورٹر ہوسکتا ہے جو اس نے وقوع پذیر ہوتے دیکھا اور اس واقعے میں اہم شخصیت یا اس افسانے میں اہم کردار کسی اور کا رہا ہو۔ حاضر راوی نے واقعے کا مشاہدہ کیا اور بیان کردیا لیکن اعترافی خصوصیت کا حامل افسانہ حاضر راوی کا اپنا افسانہ ہوتا ہے یعنی اعترافی افسانے کا واقعہ راوی کی اپنی ذات پر گزرتا ہے۔ وہ خود اپنے بیان کا اہم کردار اور واقعے کے تمام نشیب وفراز سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔ جب وہ اپنی ذات پر بیتنے والے واقعے یا حادثے کا بیان کرتا ہے تو صورت حال کی جزئیات اس کے سامنے روشن ہوتی ہیں۔ وہ افسانہ بیان کرتے ہوئے اسے دوبارہ واقع ہوتے دیکھتا اور اس کی تمام آوازیں سنتا ہے۔

اعتراف کسی فرد کا اپنی ذات پر بیتے ہوئے ایک واقعے یا چند واقعات کے وقوع کی شہادت دینا یا ان کے وقوع کو قبول کرنا ہے۔ یہ عمل جب افسانہ بنتا ہے تو سب سے پہلے اس کا اطلاق خود افسانہ نگار کی ذات پر ہوتا ہے کہ وہ اپنی کوئی آپ بیتی افسانے کے فنی تقاضوں کو ملحوظ رکھ کر اس طرح بیان کرے کہ اس کا سچ قاری یا سامع کو اپنا سچ معلوم ہونے لگے۔ سلیم شہزاد نے اعترافی افسانے کے متعلق لکھا ہے:

> ''اگر افسانہ نگار کے پاس ایسا کوئی ذاتی واقعہ نہ ہو تو دوسرے مرحلے میں اسے ایسا موضوع منتخب کرنا پڑتا ہے جسے حاضر راوی کے ذریعے اس طرح بیان کیا جاسکے کہ یہ اعتراف نہ صرف افسانوی کردار کا اعتراف ہو بلکہ قاری اسے خود افسانہ نگار کا اعتراف یقین کرے اور

اپنے آپ پر بھی تاثر انداز پائے، گویا سچ بولنا اعترافی افسانے کی نمایاں خصوصیت ہے، یہ سچ فرد یا اجتماع کے متعلق ایسا جھوٹ بھی ہوسکتا ہے جسے جھوٹ ہی کے روپ میں پیش کیا گیا ہو"[1]

اعترافی افسانہ خودگذشت سوانح یا آپ بیتی کے علاوہ خود کلامی کا افسانہ بھی ہوسکتا ہے۔ آپ بیتی سننے کے لیے جس طرح الاؤ کے گرد راوی کے علاوہ ایک یا چند نفوس کا موجود ہونا ضروری ہے۔ اسی طرح اعتراف سننے کے لیے اعتراف خانے میں کسی پادری (سامع) کا ہونا بھی ضروری ہے۔ مگر خود کلامی اس شرط کی پابند نہیں اور اگر کوئی سامع موجود بھی ہو تو خود کلامی پر اس کا کوئی اثر نہیں پڑتا۔ متکلم اس عمل میں اپنی ذات پر جھیلے جانے والے حادثات کے کرب کا بیان اپنی ہی سماعت پر جھیلتا ہے، وہ سوال کرتا ہے اور خود ہی جواب دیتا ہے۔

طرز اظہار اور ہیئتی نقطہ نظر سے اعترافی افسانہ کسی ابہام پیدا کرنے والی تکنیک کا متحمل نہیں، اعتراف کی خصوصیت ہی یہ ہوتی ہے کہ وہ بلاواسطہ اور صاف وصریح بیان ہو، مجاز و تمثیل، رمز وعلامت یا لسانی پیچیدگی اعتراف نامے کی صداقت کو مشکوک بناسکتے ہیں۔ داستانی اور حکایتی اسالیب اپنی جگہ موثر سہی مگر اعتراف نامے کے طور پر جس کا مقصد فوری تفہیم ہے۔ یہ اسالیب ناکام ہیں۔

واضح رہے کہ اعترافی افسانہ اس افسانے سے نوعیت میں مختلف ہوتا ہے جس میں ذات دیگر کا تجربہ یا جگ بیتی حاضر راوی کے ذریعہ بیان کی جاتی ہے۔ اعترافی افسانے کا راوی بذاتِ خود فنکار ہوتا ہے اور ذات دیگر کا تجربہ بیان کرنے والا خود فنکار تو ہوسکتا ہے، لیکن عموماً نہیں ہوتا بلکہ یہ راوی ناظر کی حیثیت سے ایک واقعہ بیان کررہا ہوتا ہے، دونوں قسم کے حاضر راوی والے افسانے جوگندر پال نے خوب لکھے ہیں، ویسے اعترافی خصوصیت کے حامل افسانوں کی تعداد ان میں زیادہ ہی ہے۔ اعترافی

1۔ سلیم شہزاد، قصہ جدید افسانے کا، منظر نما پبلیشرز مالیگاؤں، 1989، ص 98-97۔

افسانے کے ابتدائی مثالیں منٹو کے یہاں کافی تعداد میں نظر آتی ہیں جس میں انھوں نے بازگوئی بھی کی ہے اور بازوقوعی واقعات بھی قلم بند کیے ہیں یعنی کبھی وہ ایک عینی شاہد کی طرح دوسروں کی سرگذشت سنایا ہے اور کبھی سعادت حسن منٹو کی حیثیت سے خود اپنے اوپر بیتنے والا سانحات کو دوبارہ تخلیق بھی کیا ہے۔

علامتی

فرانسیسی ادب میں جن تاریخی حالات واسباب کے ردعمل میں علامت پسندی کی تحریک شروع ہوئی تقریباً انھیں حالات کے ردعمل میں اردو میں بھی علامت پسندی کا رجحان مقبول ہوا، انیسویں صدی کے فرانسیسی ادب میں علامت پسندی کی تحریک (1870-1898) کو نیچرل ازم کی خشک، غیر دلچسپ اور تصویری قطعیت (photographic exactness) کے خلاف شدید ردعمل بھی کہا جاتا ہے۔ نیچرل ازم کے تحت تمام باتیں ٹھوس، صاف اور واضح انداز میں کہی جاتی تھیں لیکن علامت پسندوں کا مقصد شعروادب میں جذباتیت اور تفصیلات سے احتراز کرنا اور مافی الضمیر کو مختصر الفاظ میں اشارتاً ادا کرنا تھا۔ اردو ادب میں بھی علامت نگاری کا موجودہ رجحان، ترقی پسند ادب کی سماجی حقیقت پسندی اور خارجیت پسندی کے ردعمل میں شروع ہوا تھا۔ علامت پسندوں نے اپنی تخلیقات میں عام اور مروجہ علامات (public symbols) کے بجائے نجی علامات (private symbols) استعمال کیں اور مفہوم کو براہ راست بیان کرنے کے بجائے اپنے خیالات واحساسات کا اظہار بالواسطہ اشاریت کے ذریعے کیا۔

فرانسیسی ادب میں علامت پسندی کی تحریک شروع ہونے سے قبل امریکہ میں ہرمین میل ویل (Haramana Melaville) نے 1851 میں دنیا کا پہلا علامتی ناول ''موبی ڈک'' (Mobi Dick) لکھا، جس کی وجہ سے میل ویل کو دنیا کے افسانوی ادب

میں رمزیت کا پیشرو قرار دیا گیا۔ میل ویل کے لیے ساری دنیا ایک علامت تھی۔[1] چنانچہ ''موبی ڈک'' کے بعد ہی دنیا کے افسانوی ادب میں متعدد علامتی افسانے، ڈرامے اور ناول لکھے گئے۔

اردو میں علامتی افسانہ نگاری کی تاریخ بہت مختصر ہے۔ یوں بھی اردو افسانہ نگاری کی عمر بمشکل سو برس ہوئی ہے۔ جب کہ علامتی افسانہ کی تاریخ چالیس پچاس سال سے زیادہ پرانی نہیں ہے۔ آزادی سے قبل اردو افسانے میں رمز نگاری نے ایک باقاعدہ رجحان کی شکل اختیار نہیں کی تھی اور اس دور میں وضاحتی طرز اظہار زیادہ مقبول تھا۔ اس لیے افسانے میں رمز نگاری نے زیادہ مقبولیت حاصل نہیں کی، لیکن آزادی کے بعد صورت قطعی بدل گئی۔ گذشتہ چند دہائیوں میں اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ نگاری نے قارئین میں تو نہیں البتہ ادیبوں میں بڑی مقبولیت حاصل کر لی ہے اور افسانہ نگاروں کی جدید تر نسل رمز نگاری کے رجحان سے بہت متاثر بھی ہے، لیکن اردو میں علامتی افسانے کے بارے میں بے حد ابہام پایا جاتا ہے اور کنفیوژن بھی ہے، وہ یہ کہ آج تک یہ واضح نہیں ہو پایا ہے کہ علامتی افسانہ کیا ہے؟ اور علامتی اور استعاراتی افسانے میں کیا فرق ہے؟ اس لیے سب سے پہلے ضروری ہے کہ یہ طے کر لیا جائے کہ ادب میں خصوصاً افسانے میں علامت سے کیا مراد ہے۔

علامت، تشبیہ اور استعارے کی طرح فنی اظہار کا ایک اضافی وسیلہ ہے۔ خیال کی موثر ادائیگی کے لیے جس طرح دوسرے ذرائع تقریر یا تحریر میں برتے جاتے ہیں اسی طرح وسیع تر ذہنی مفہوم کو ایجاز واختصار کے پیرائے میں بیان کرنے کے لیے علامت کا طریقہ اختیار کیا جاتا ہے۔ جس کا عمل شعر یا نظم کے مقابل افسانے میں قطعی نوعیت کا حامل ہوتا ہے، ایسا خیال کیا جاتا ہے کہ شعر کی علامت افسانے کی نہیں ہو سکتی ہے اور افسانے کی علامت شعر کی علامت نہیں ہوتی ہے۔

1۔ شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، منظر پبلی کیشنز، کراچی، 1982، ص 58۔

علامت سے مراد وہ چیز ہے جو کسی دوسری چیز کی نمائندگی کرے، کسی دوسری چیز کا اظہار کرے یا اس کی جانب اشارہ کرے، شہزاد منظر ادب میں علامت سے یہ مراد لیتے ہیں:

> "...ایک ایسی پیش کش ہے جو ذہن کو کسی چیز یا خیال یا ماورائی خیال کی جانب منتقل کرتی ہو اور معنویت کی ایسی سطح سامنے لاتی ہو جس کو عام الفاظ اپنی گرفت میں لانے سے قاصر ہوں۔ سوزین کے لینگر نے علامت کی زیادہ بہتر انداز میں تعریف کی ہے۔ وہ یہ ہے کہ علامت کسی مخصوص شے کی نمائندگی نہیں کرتی بلکہ اس شے کے تصور کو ابھارتی ہے۔ ہم جب کسی خاص شے کا ذکر کرتے ہیں تو ہمارے سامنے وہ شے نہیں ہوتی البتہ اس کا تصور ہوتا ہے۔"[1]

لہٰذا علامت کسی شے کی بجائے اس کے تصور کو پیش کرتی ہے۔ علامت کی خوبی یہ ہے کہ وہ اپنے اصل معنی کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ پوشیدہ رکھتی ہے۔ علامت کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ اس کی ایک سے زیادہ معنویت ہوتی ہے۔ ادب میں علامت دراصل کسی شے کے معنی خیز ہونے کی دلیل ہے جس شے کو علامت کے طور پر پیش کیا گیا ہے اس میں گہری معنویت بھی ہو۔ علامت ابلاغ کا ایک موثر ذریعہ اور فن میں حسن آفرینی کا وسیلہ ہوتا ہے۔ ادب میں علامتی طرز اظہار کو اختیار کرنا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں ہے۔ اس کی پیچیدگی کو سمجھنے کے لیے غیر معمولی تخلیقی صلاحیت اور وجدان کے ساتھ گہری بصیرت بھی ضروری ہے۔

جدید افسانہ نگاروں کے ساتھ تو مشکل یہ ہے کہ وہ علامت اور استعارے کو عموماً خلط ملط کر دیتے ہیں اور استعاراتی افسانے کو علامتی افسانے قرار دیتے ہیں، جبکہ استعارہ علامت سے کم تر شے ہے اور جب علامت عام استعمال کے باعث اپنی سطح سے

1۔ شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، ص 142۔

گر جاتی ہے تو پھر وہ استعارہ بن جاتی ہے۔ علامت اور استعارہ کے مفہوم اور معنویت میں بھی کافی فرق ہے۔ شہزاد منظر لکھتے ہیں:

> "استعارے میں ایک چیز کا دوسری چیز کے ساتھ تقابل ہوتا ہے۔ استعارے اور علامت میں بنیادی فرق یہ ہے کہ استعارہ کسی دوسری شے کی نمائندگی کرتا ہے مگر اس کے پیچھے خیالات ومحسوسات کے تلازمات نہیں ہوتے۔ علامت ایک بھرپور تصور ابھارتی ہے۔ جب کہ استعارہ کوئی معنی پیش نہیں کرتا۔ اس لحاظ سے استعارہ علامت سے کمتر درجہ کا ہوتا ہے۔"[1]

یہ حقیقت ہے کہ اردو میں بہتیرے جدید افسانے علامت اور استعارے کے فرق کو ملحوظ رکھے بغیر لکھے گئے ہیں۔ لیکن جدید علامتی اور استعاراتی افسانے یا علامتی اور تمثیلی افسانے کے درمیان خطِ فاصل کھینچنا اتنا آسان نہیں جتنا بظاہر نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے زیادہ تر افسانہ نگاروں نے علامت، استعارہ اور تمثیل نگاری کو آپس میں اس طرح خلط ملط کر دیا ہے کہ یہ پہچاننا مشکل ہے کہ علامت کی سرحدیں کہاں ختم ہوتی ہیں اور استعارے کی سرحدیں کہاں سے شروع ہوتی ہیں۔

علامت نگاری کے عام طور پر تین معروف طریقے رائج ہیں۔ پہلا طریقہ آسمانی صحائف، اساطیر، لوک کہانی، حکایتوں اور قدیم داستانوں کا استعمال ہے ان میں قرآن اور انجیل سے استفادہ عام ہے۔ قدیم اساطیر میں یونانی اور ہندوستانی دیو مالائیں خاص طور پر استعمال میں آتی ہیں۔ اسی طرح زیادہ تر عربی اور فارسی کی حکایات، ملفوظات اور داستانوں سے علامتیں اخذ کی گئی ہیں۔ تاریخی شخصیتوں کو بھی علامت کے طور پر استعمال میں لایا گیا ہے۔ دوسرا طریقہ، فطرت اور مظاہر فطرت میں سے بعض اشیا اور چرند پرند کو علامت کے طور پر استعمال کرنے کا رہا ہے، تیسرا طریقہ، بعض ایجادات

1۔ شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، ص 143.

اور استعمال میں آنے والی چیزوں کو بطور علامت پیش کرنا ہے۔ علامت سازی کے ان تین طریقوں کے علاوہ بھی دیگر طریقے موجود ہیں جسے علامت نگار گاہے بگاہے استعمال میں لاتا ہے۔ جدید افسانہ نگار علامت سازی کے ان تینوں طریقوں کو الگ الگ اور بعض دفعہ بیک وقت استعمال کرتا ہے۔ اگر ان علامت کو اچھی طرح سمجھ لیا جائے تو علامتی افسانے کا ابلاغ مشکل نہیں ہوتا۔ یہ افسانہ نگار کی صناعی اور تخلیقی صلاحیت پر منحصر ہے کہ وہ جدید افسانے کے ان اوزاروں کو کتنی ہنرمندی اور چابکدستی سے استعمال کرتا ہے کہ مافی الضمیر کے اظہار میں حسن بھی پیدا ہو اور ترسیل میں رکاوٹ بھی نہ ہو۔

اردو میں علامتی اور رمزیہ افسانے لکھنے میں جن افسانہ نگاروں نے گہری دلچسپی لی ہے۔ ان میں سب سے پہلے احمد علی کا نام آتا ہے۔ احمد علی اردو کے علاوہ انگریزی کے بھی ادیب ہیں، اس لیے وہ یوروپی ادب کے جدید ترین ادبی رجحانات سے بخوبی واقف ہیں، یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اردو ادب میں سب سے پہلے علامتی افسانہ لکھنے کی کوشش کی۔ ان کے جن افسانوں میں علامتی فضا موجود ہے ان میں ''قید خانہ''، ''ہمارا کمرہ'' اور ''موت سے پہلے'' کے نام قابل ذکر ہے۔ یہ سچ ہے کہ جب اردو ادب میں ترقی پسند ادبی تحریک کا ردعمل شروع ہوا تو جدید ادیب و شاعر اچانک وضاحتی طرزِ اظہار کے مخالف بن گئے اور علامتی طرز اظہار کو اپنا لیا اور شعر تو شعر افسانے بھی علامتی لکھے جانے لگے۔ چنانچہ وہ افسانہ نگار جو اس سے قبل کلاسیکی طرز کے افسانے لکھ کر کافی مشہور ہو چکے تھے اور انھوں نے افسانوی ادب میں اپنے لیے تھوڑا بہت مقام بنا لیا تھا۔ دوسرے افسانہ نگاروں سے خود کو ممیز کرنے اور اپنی انفرادیت منوانے کے لیے علامتی افسانے لکھنے شروع کردیے۔ ان میں انور سجاد، انتظار حسین، دیوندر اسر، جوگندر پال، رام لعل اور غیاث احمد گدی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ اس طرح دیکھتے ہی دیکھتے چند برسوں میں اردو افسانہ نگاری کا رجحان بدل گیا اور اردو میں روایتی سے زیادہ علامتی افسانے لکھے جانے لگے۔

تجریدی

ہمارے یہاں بالعموم علامتی اور تجریدی افسانے کو ایک ہی سانس میں یوں نام لیتے ہیں گویا یہ دونوں اصطلاحات مترادفات ہیں۔ حالانکہ ایسا نہیں، علامتی اور تجریدی افسانے ایک دوسرے سے بہت مختلف ہوتے ہیں۔ لیکن جو لوگ اس فرق کو سمجھ نہیں پاتے وہ انہیں ایک ہی سمجھ لیتے ہیں۔ جب کہ دونوں کے تکنیکی تقاضے مختلف ہیں۔ سلیم اختر نے دونوں میں فرق کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''علامت اظہار اور اسلوب کا مسئلہ ہے جب کہ تجرید خالص تکنیکی چیز ہے۔ علامت کے ذریعے افسانہ اور نظم میں بھی آفاقیت پیدا کی جاتی ہے۔ علامت ''آج'' اور ماضی بعید کے ''کل'' کو ملانے والے پل کا کام آتی ہے جب کہ تجریدی افسانہ نگار تکنیکی ضوابط توڑ کر اور زمان و مکاں کی دوئی کو ختم کرتے ہوئے ذہنی تلازمات کی تخلیق سے تاثر کی تشکیل نو کرتا ہے'' 1۔

سوال یہ ہے کہ تجریدی افسانہ کیا ہے اور تجرید سے کیا مراد ہے؟ تجریدیت (Abstractness) بنیادی طور پر ادب کی نہیں مصوری کی تحریک ہے۔ اس لیے اسے سمجھنے کے لیے مصوری کے دبستان، اس کے فنی نظریہ اور فلسفہ کو سمجھنا ضروری ہے۔ جب اس صدی کی دوسری دہائی میں کیمرے کی ایجاد نے مصوروں کی اہمیت، اس کی نوعیت اور قدر و قیمت کم کردی تو مصوری نے کیمرے کے اثرات اور اس کی گرفت سے نکلنے کے لیے مصوری کے میدان میں طرح طرح کے تجربے شروع کردیے جس کے نتیجے میں آرٹ میں امپریشن ازم (تاثریت) ایکسپریشن ازم (اظہاریت) ایبسٹریکٹ ازم (تجریدیت) وغیرہ مصوری کے دبستان وجود میں آئے۔

چنانچہ تجریدیت بنیادی طور پر مصوری کی ایک تحریک ہے۔ تجریدی مصوری کی

---

1 - سلیم اختر، اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ، سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور، 1993، ص 313۔

ابتدا بیسویں صدی میں اس وقت شروع ہوئی جب مصوری، مجسمہ سازی اور آرٹ کے دوسرے شعبوں میں غیر تجسیمی (non figurative) فن پیش کرنے کا رجحان عام ہوا۔ ماڈرن آرٹ کے اس رجحان کے تحت موضوع (subject) کی اہمیت کم ہوگئی اور ہیئت، رنگ، خطوط اور سطح (Surface) کو خالص تجریدی انداز میں پیش کرنے پر زور دیا گیا اور حقیقت کی قابل شناخت ہیئت کو چھپانے یا عمداً اس سے احتراز کرنے کی کوشش کی گئی۔ تجریدی آرٹ نے موضوع کو کلی طور پر مسترد کر دیا اور صرف جمالیاتی عناصر پر تکیہ کیا۔

تجریدی مصوری میں فنکار اپنے تاثرات کا اظہار مختلف رنگوں کے ذریعہ کینوس پر مختلف اشکال (figures) کے ذریعہ کرتے تھے۔ اس سلسلے میں پکاسو اور مونے کے نام قابل ذکر ہیں۔ یہ لوگ فارم پر پوری قدرت رکھتے تھے، اسی لیے وہ اس تکنیک کو صحیح طور پر برت لیتے تھے لیکن بعد میں جن لوگوں نے ان کی پیروی کی ان میں بیشتر فارم پر اتنی مضبوط گرفت نہ رکھتے تھے۔ اس لیے ان کی تخلیقات معنویت سے دور ہوتی گئیں یا ان میں چھپی معنویت تک قاری کا ذہن نہ پہنچ سکا، کیونکہ تجریدی اسلوب کے ذریعہ جو تاثر ان کے ذہنوں پر مرتسم ہونا چاہیے تھا وہ ممکن نہیں ہو پا رہا تھا۔ جب کہ تجرید کا مقصد بھی ایک خاص قسم کا ردعمل یا تاثر مرتب کرنا ہوتا ہے۔

ادب میں تجرید سے مراد خصوصاً افسانے میں ایسی کہانیاں ہیں جو بے موضوع اور بے کردار ہوتی ہیں۔ پلاٹ تو بہت پہلے ہی معدوم ہو چکا ہے، اس میں واقعات اور حالات کو ان کی حقیقی شکل میں پیش کرنے کے بجائے ان کی وہ صورتیں پیش کی جاتی ہیں جو فن کار کے لاشعور سے ابھرتی ہے۔

وحدت تاثر جو کہانی کا اہم عنصر رہا ہے، بعد میں اس کی اہمیت وضرورت سے نئے فنکاروں نے انکار بھی کیا اور اس کی نفی کے طور پر تجریدی اور plotless کہانیاں لکھنے لگے۔ سلیم شہزاد نے تجریدی افسانے کے حوالے سے مشہور نقاد سلیم اختر کا یہ قول نقل کیا ہے:

''اب تک افسانہ میں وحدت تاثر پر بہت زور دیا جاتا تھا لیکن تجریدی افسانہ نگار کو پلاٹ کی تعمیر اور کرداروں کے ارتقا سے کوئی دلچسپی نہیں، زندگی کی وہ بھی ترجمانی کرتا ہے لیکن وہ زندگی کو جس طرح سے بے ہنگم اور منتشر پاتا ہے اسی روپ میں پیش کر دیتا ہے۔ پہلے افسانہ نگار زندگی کے بے ربط واقعات کو ایک مربوط سلسلہ میں پرو کر ایک خاص تاثر ابھارتے تھے مگر تجریدی افسانہ نگار ایسا کرنے سے پرہیز کرتا ہے۔ تلازم خیالات اور شعور کی رو تجریدی افسانے کے اہم ترین اوزاروں میں سے ہیں، تلازمِ خیالات اور شعور کی رو کی ترجمانی کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہوا کہ افسانہ ماضی یا حال کے خانوں میں مقید ہونے کے بجائے زمانی لحاظ سے ماورائی ہو گیا۔''1

جدید ادیبوں میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو افسانے میں تجریدیت کی یہ کہہ کر حمایت کرتے ہیں کہ زندگی کے جدید رخ کو پیش کرنے کے لیے لفظ کو مجرد کر کے بھی علامت جیسے تاثرات پیدا کیے جاسکتے ہیں کیونکہ تجریدی ادب میں واقعہ کے بجائے کیفیت اور عناصر کے بجائے تاثرات کی تخلیق پیش نظر رہتی ہے۔ لیکن تجریدی افسانوں کے سلسلے میں ایک عام شکایت یہ رہی ہے کہ ان میں ابہام ہوتا ہے اور خواندگی پذیری نہیں ہوتی۔ اصل میں تجریدی آرٹسٹ تصویر کی کمپوزیشن میں خطوط کی ہمواری اور منطقیت پر زیادہ دھیان نہیں دیتے بلکہ آڑھی ترچھی لکیروں کے توسط سے تاثر کی تخلیق کرتے نظر آتے ہیں۔ چنانچہ ڈاکٹر سلیم اختر نے تجریدی افسانے کے متعلق لکھا ہے:

''اپنی خالص صورت میں تجریدی افسانے کو فلم ٹریلر سے مشابہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ فلم کے برعکس ٹریلر میں نہ تو واقعات منطقی ربط میں ملتے ہیں اور نہ ہی اس میں وحدت زماں کو ملحوظ رکھا جاتا ہے۔ اس کے باوجود

1۔ شہزاد منظر، جدید اردو افسانہ، ص 26۔

ٹریلر تمام فلم کا ایک مجموعی مگر مبہم سا تاثر دے جاتا ہے۔ یہی حال تجریدی افسانہ کا ہے۔ روایتی افسانہ میں واقعات کی کڑیاں جوڑنے کے لیے پلاٹ اور ان میں منطقی ربط رکھنے کے لیے زمانی تسلسل برقرار رکھنا لازم تھا۔ لازم کیا اس کے بغیر افسانہ کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔ بغیر پلاٹ کے افسانوں کو تجریدی افسانہ کا پیش رو قرار دیا جاسکتا ہے کیونکہ اس تجربہ سے یہ واضح ہوگیا کہ افسانہ کے لیے پلاٹ اور وقت کا تسلسل ناگزیر نہیں۔ ادھر شعور کی رو کی صورت میں وقت کے باطنی تصور نے مقبولیت حاصل کی اور لاشعور کی صورت میں خارجی خلا کے ساتھ ساتھ داخلی خلا کا بھی تصور آیا۔ مصوری اور اس کے ساتھ ساتھ شاعری اور افسانہ میں اس اندازِ نظر نے ''سرریئلزم'' کی تحریک کی صورت میں اظہار پایا۔

تجرید کی صورت میں افسانہ نگار پہلی بار وقت کے جبر اور اس کے نتیجے میں جب منطق کی قدغن سے آزاد ہوگیا تو اس کے لیے ان سیال ذہنی لمحات کی ترجمانی آسانی ہوگئی جن میں انسانی مسائل کے تذبذب اور بے یقینی کی ''بے وزن'' کیفیت میں نظر آتی ہے۔ چنانچہ تجریدی افسانہ میں شعور (حال) اور تحت الشعور (ماضی) کے ساتھ ساتھ لاشعور بھی گڈمڈ نظر آتا ہے۔''[1]

افسانے میں تجریدی رجحان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ اب قارئین کی وہ معصومانہ ذہنیت نہیں رہی کہ صرف سیدھی سادی باتیں ہی وہ سمجھ سکتے ہیں۔ بلکہ سائنس وصنعتی ترقی اور تہذیبی ارتقا نے ان کے نقطۂ نظر میں بھی گہرائی اور وسعت پیدا کردی ہے۔ جس کے سبب وہ پیچیدہ سے پیچیدہ بات کی

1۔ ڈاکٹر سلیم اختر، افسانہ حقیقت سے علامت تک، ص 109

تہہ تک پہنچ جاتے ہیں۔ اس لیے سیدھے سادے سپاٹ بیان سے وہ پوری طرح لطف اندوز نہیں ہو پاتے۔ تجریدی افسانے نے فرد کی فکری طلب کو پورا کرتے ہوئے افسانہ نگاری کے فن کو تکنیک کے اعتبار سے آگے بھی بڑھایا ہے۔

چنانچہ یہ بات درست ہے کہ اکثر تجریدی اور علامتی افسانے خشک اور ثقیل ثابت ہوتے ہیں۔ اس کا ایک سبب زبان پر فنکار کی گرفت کا کمزور ہونا بھی ہے۔ زبان پر قدرت ہو، اس میں تہہ داری ہو، تنوع کا گہرا شعور ہو تو تجریدی افسانے بھی دلچسپ ہو سکتے ہیں لیکن اگر ان پر فلسفیانہ رنگ چڑھا دیا جائے تو وہ قاری کے ذہن پر بار ہوتے ہیں، چنانچہ تجریدی افسانے کے نام پر رسائل میں ایسی تحریریں بھی شائع ہوتی ہیں جن کا ابلاغ ذہین سے ذہین قاری کے لیے بھی ممکن نہیں ہے۔ علامتی افسانے میں تو پھر بھی ماضی کے حوالوں، تلمیحات یا اساطیر سے کام چلایا جا سکتا ہے، لیکن تجریدی افسانے میں مناسب الفاظ کے ساتھ ساتھ تکنیک کا بھی کافی شعور ہونا چاہئے۔ گذشتہ دہائیوں میں علامتی اور تجریدی افسانوں کو کافی فروغ حاصل ہوا لیکن اونچے درجے کے افسانے کم ہی لکھے جا سکے۔ شاید اس لیے کہ یہ ہر قلم اور ذہن کے بس کی بات نہیں۔ انور سجاد اس رجحان کی اولین اور کامیاب مثال ہیں۔

تکنیک کے حوالے سے یہ موٹی قسمیں تھیں، ورنہ آج کے ادیب نہ صرف نئی نئی تکنیکیں اختیار کر رہے ہیں بلکہ پرانی تکنیکوں کو بھی نئے انداز اور نئے مواد کے لیے استعمال کر رہے ہیں۔ جب سے افسانہ اپنے مخصوص دائرے سے باہر نکلا ہے اس میں ابلاغ کا تنوع، وسعت اور قوت آ گئی ہے۔ افسانوی ادب متمول اور آزاد ہو گیا ہے۔ ساری پابندیوں کو توڑ کر زندگی کی ساری وسعتوں اور پیچیدگیوں کو اپنے آپ میں سمو لینا چاہتا ہے۔ زندگی کے بہت سے پہلو جو احاطۂ ادب سے خارج سمجھے جاتے تھے اب ادب کے دامن میں سمیٹ لیے گئے ہیں۔ نئے افسانے میں وہی تنوع ہے جو زندگی میں ہے۔ مواد کے لیے کہانی پن کے ساتھ ساتھ تکنیکوں کے بھی نئے نئے تجربے ہو رہے

ہیں، چنانچہ ایک تجربہ اظہاریت یا باطن نگاری (expressionism) اور ماورائے حقیقت (surrealism) کا بھی ہے۔

اظہاریت (EXPRESSIONISM)

اظہاریت ایک بالکل ہی الگ قسم کی ذہنی کیفیات وتصورات کا اظہار ہے۔ یہ ''شعور کی رو'' سے مختلف ہے۔ اس میں انسانی ذہن میں خاص قسم کے خیالات آتے ہیں جو دیکھنے والے کو دنیا کی حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔ اکثر فنکار کی نظر سے ایسی چیزیں گذرتی ہیں جو اس کے ذہن پر گہرا نقش چھوڑ جاتی ہیں۔ اس تاثر کو اس کا وجدان ایک خوبصورت شکل دے دیتا ہے۔ یہ اندرونی اظہار ہوتا ہے، لیکن فنکار کے محسوسات اسے اس تاثر کے بیرونی اظہار کے لیے اکساتے ہیں، کیونکہ اس کا مقصد دنیا پر اپنے خیالات واحساسات کا اظہار کرنا ہوتا ہے۔ وہ دنیا کو کچھ دینا چاہتا ہے تاکہ وہ خیالات حافظہ ہی میں تحلیل ہوکر ضائع نہ ہوجائیں بلکہ دنیا پر ظاہر ہوکر ایک مستقل ودائمی حیثیت کے حامل ہوجائیں۔ یہ نظریہ اسکاٹ جیمس کا تھا۔

ان خیالات سے ہٹ کر آج ہم دیکھتے ہیں کہ اظہاریت کے معنی کچھ بدل گئے ہیں۔ اب وہ ذہن کی ایک غیر معمولی کیفیت اور اس کے اظہار کے معنی میں لیا جاتا ہے۔ اس میں ذہن کے کینوس پر ایسی غیر معمولی اور انوکھی تصویریں ابھرتی ہیں جو حقیقی دنیا میں نظر نہیں آتیں۔ اسی لیے اسے بیداری کا خواب (day dream) بھی کہا گیا ہے۔ اردو میں اسے سب سے پہلے لانے والے احمد علی ہیں۔ چنانچہ ان کی کہانیاں ''قید خانہ'' اور ''موت سے پہلے'' باطن نگاری کے امتزاج سے تخلیق ہوئی ہیں۔

ماورائے حقیقت (SURREALISM)

فرانسیسی زبان میں سر (sur) کے معنی ''پر'' یا ''اوپر'' کے ہوتے ہیں اور

ریئلزم (realism) کے معنی حقیقت کے ہیں، چونکہ اس میں کوئی چیز حقیقت کے علاوہ کچھ اور بھی دکھائی دیتی ہے اس لیے اس کو "سرریئلزم" کہتے ہیں۔ جیسے چیونٹیوں کی قطار ہمارے پاؤں کے پاس رینگتی ہوئی ہمیں سرخ لاوے کی دھار دکھائی دیتی ہیں۔ یہ قطار دیکھ کر ہمیں چیونٹیوں کے بجائے سرخ لاوے کی دھاریں بہتی ہوئی دکھائی دیتی ہے جو حقیقت میں وہاں موجود نہیں ہوتی ہے۔ اس کی ایک خوبصورت مثال کرشن چندر کی کہانی "مثبت اور منفی" ہے۔ جو کہ ایک سرریئلی تصویر ہے۔

سرریئلزم اور ایکسپریشنزم میں احساس کو بڑا دخل ہے۔ احساس تصور کراتا ہے، ورنہ دماغ کی معمولی حالت میں اس طرح کے تصورات نہیں آسکتے۔ ذہن کی آنکھ اسی وقت ایسی تصویریں دیکھ سکتی ہے جب اس پر ایک خاص کیفیت طاری ہو۔ احساس اور ذہن پر اس کے اثر کو احمد علی نے "قید خانہ" میں نہایت کامیابی سے پیش کیا ہے۔

میجک ریئلزم (MAGIC REALISM)

میجک ریئلزم نسبتاً حال کی دریافت ہے۔ حالانکہ یہ اصطلاح چند جرمن پینٹنگز کی شناخت کے لیے 1925 میں فرانز روہ (franz-roh) نے استعمال کی تھی مگر میجک ریئلزم کا لفظ ہسپانوی امریکہ میں بعض فکشن کی شناخت کے طور پر چوتھی دہائی کے اواخر میں نظر آتا ہے۔ مغربی ادبی حلقوں میں اس اصطلاح کا چلن 1980 کے بعد کچھ فکشن کے لیے استعمال ہونے لگا جس میں حقیقت پر فنتاسی کا انطباق یا دونوں کی باہمی آمیزش تھی۔ جن میں زمانے کی منتقلی، گتھے ہوئے پلاٹ یا بیانیہ کا استعمال، خوابوں، اساطیر یا پریوں کے قصوں کا ضمنی یا متفرق برتاؤ کے علاوہ حیرت، صدمہ، ابہام اور خوف کے ورائے حقیقت، اظہاریت اور بیانیہ شعریت شامل تھی۔ میجک ریئلزم کے ذیل میں نیر مسعود کے اکثر افسانے آتے ہیں جن میں ورائے حقیقت اور فنتاسی کے عناصر زیادہ ہیں۔ دیویندر اسر

کے یہاں بھی میجک ریئلزم ہے لیکن ان کے یہاں فنتاسی کا عنصر کم ہے۔ دوسرے یہ کہ اکثر عام طور پر حقیقت خیز افسانوں کی بازیافت کے ساتھ میجک ریئلزم کا برتاؤ کرتے ہیں جبکہ نیر مسعود خواب یا خوابناک وجودیت کے ساتھ یہ عمل کرتے ہیں۔

کسی چیز یا واقعہ کے متعلق مختلف افراد کے نظریات وخیالات مختلف ہو سکتے ہیں۔ اگر ان تمام نظریات کو یکجا کیا جائے تو اس چیز یا واقعہ کے مختلف پہلو ہماری نظر کے سامنے آجائیں گے۔ ان مختلف پہلوؤں کو ایک نئی تکنیک کے ذریعہ مختصر افسانے میں پیش کیا گیا ہے۔ جسے سہ بعدی (three dimentional) تکنیک کے نام سے جانا جاتا ہے، جس میں مختلف افراد کے بجائے ایک ہی شخص یعنی افسانہ نگار کسی مخصوص چیز، واقعہ یا انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو نمایاں کرتا ہے۔ کہانی کے تقاضے کے مطابق صرف تین ہی نہیں بلکہ کئی زاویوں سے ان چیزوں پر روشنی ڈالی جاسکتی ہے۔

ایک تکنیک ہجوم کی گفتگو (crowed behaviour) کی ہے۔ اس میں بھی موضوع سخن تو ایک ہی ہوتا ہے یعنی ایک ہی واقعہ، شخص یا چیز کے متعلق مختلف قسم کے لوگ خیال آرائیاں کرتے ہیں۔ طرح طرح کی باتیں اس واقعہ سے متعلق کی جاتی ہیں۔ یہ گفتگو سے بے ربط ہوتی ہے۔ ایسے افسانوں میں ہجوم کو کردار کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔

اکثر واقعات کو ڈائری، روزنامچوں اور خطوط کے پیرایہ میں بیان کیا جاتا ہے۔ اب خاکے اور رپورتاژ بھی افسانے میں شامل ہیں۔ الغرض تکنیک کے حوالے سے گوناگوں تجربے کیے گئے اور اب بھی ہو رہے ہیں، لیکن اردو افسانے کے فن کے حوالے سے یہ واضح کردینا ضروری ہے کہ تکنیک کسی افسانے کے فنی حسن کا ایک نہایت جز ضرور ہے۔ تاہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ محض تکنیک ہی کسی افسانے کو فنی تکمیلیت عطا کرسکتی ہے۔ جب تک مواد، اسلوب اور تکنیک میں ہم آہنگی نہیں ہوتی افسانہ فن پارہ نہیں بنتا، کسی اچھی تکنیک کو بے جوڑ مواد سے جوڑ دیا جائے تو افسانہ یوں معلوم ہوگا جیسے ایک مجذوب کو بے ڈھنگے پن سے خوبصورت لباس پہنا دیا گیا ہے۔ فن کار اچھا ہو، تکنیک کا استعمال بھی

اچھا ہو لیکن مواد اچھا نہ ہو تو اچھی سے اچھی تکنیک بھی بے معنی ثابت ہونے لگتی ہے۔ چنانچہ ممتاز شیریں لکھتی ہیں کہ:

''افسانے کی تعمیر میں تکنیک ایک بڑا ضروری جزو ہے لیکن مکمل اور خوبصورت چیز اسی وقت تیار ہوگی جب مواد اچھا ہو، اسلوب تحریر اور بیان اچھا ہو، فن کار ان سب کو اچھی طرح گوندھے کہ یہ ہم آہنگ ہو جائیں اور اسے صناعی اور چابکدستی سے ڈھال کر ایسی مکمل اور خوبصورت شکل دے کہ مواد اور ہیئت میں کوئی فرق نظر نہ آئے اور ہم پڑھ کر یہ نہ کہیں کہ اس افسانے کا مواد یا تکنیک اچھی ہے بلکہ یہ کہہ اٹھیں ''یہ افسانہ اچھا ہے۔''[1]

مذکورہ بالا اقتباس کی روشنی میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ کسی بھی افسانے کا محض موضوع، اسلوب یا تکنیک اس کی کامیابی کا ضامن نہیں ہوسکتا ہے۔ بلکہ اسلوب، موضوع، ہیئت اور تکنیک کے امتزاج کے بعد ہی صحیح معنوں میں کسی افسانے کی تعمیر و تشکیل ہوسکتی ہے۔ تب ہی اس کی ہر چیز میں اتحاد اور نظم وضبط بھی قائم ہوتا ہے اور افسانے میں ایک تاثر کی فضا نمو پاتی ہے۔ جس کو ہم وحدتِ تاثر کی فضا کہتے ہیں۔

1۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص 80

باب دوم

اردو افسانے میں ہیئتی اور تکنیکی تجربات کی روایت

اردو ادب میں ایک طویل عرصے تک داستانوں کا دور دورہ رہا ہے۔ داستانیں عموماً مشرق وسطیٰ سے آئی تھیں اور ہندوستان میں سرت ساگر، رامائن اور مہا بھارت جیسی کتھاؤں اور پنچ تنتر کی حکایات کے دوش بدوش عوام میں مقبول رہیں۔ اردو میں داستانوں کا قابل قدر سرمایہ موجود ہے لیکن مغربی شارٹ اسٹوری کے ماڈل پر مبنی کہانی کا آغاز سرسید نے ''گزرا ہوا زمانہ'' سے کیا تھا، جو 1873 میں چھپی تھی جس کو بعض محققین نے اردو کا اولین افسانہ قرار دیا ہے۔ حالانکہ یہ اب بھی ایک قضیہ ہی ہے۔ پاکستان کے ڈاکٹر مسعود رضا خاکی نے اپنی کتاب ''اردو افسانے کا ارتقا'' (لاہور 1987) میں علامہ راشد الخیری کو ان کے افسانے ''نصیر اور خدیجہ'' (مطبوعہ مخزن 1903) کی وجہ سے اردو کا پہلا افسانہ نگار کہا ہے اور اسی حوالے سے اپنی کتاب کا انتساب بھی اسی کے نام کیا ہے۔ ''نصیر اور خدیجہ'' نامی افسانہ بھائی کے نام ایک دل گرفتہ بہن کے خط کی صورت میں ہے:

> ''صادقہ کے بچے نہیں ہیں۔ مری ہوئی بہن کی نشانی ہیں۔ شاباش تمھاری ہمت پر، تم پردیس میں بیٹھے راج کرو اور صادقہ کے بچے دو دو دانے کو محتاج ہوں۔ دلی میں آ کر دیکھو کیا نام بدنام ہو رہا ہے۔ آخر برس دو برس اپنے ہاں کی نہیں، سسرال کی شادیوں میں تو آؤ گے۔ سب کو یاد ہے کہ اللہ رکھو کی لڑکی کا بیاہ سر پر آ رہا ہے یہ بھی وہیں کر لو گے؟

اپنے پرائے، کنبہ، محلّہ، میل ملاپ، جان پہچان، تمام دنیا جنم میں تھوک رہی ہے۔ کس کس کا منہ کے لوگے؟"[1]

تکنیک کے حوالے سے "نصیر اور خدیجہ" اہم ہے کیونکہ یہ خط کی صورت میں ہے۔ لیکن اس کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ پہلی جیسی کہانیوں کی طرح سنانے کے لیے لکھی گئی تھی، پڑھنے کے لیے لکھی ہی نہیں گئی تھی۔ حقیقت یہ ہے کہ محیط الارضیت کا دامن پکڑنے کی خواہش اور نئی تکنیکوں کی دریافت کی کوشش میں بیسویں صدی کی پہلی دہائی میں اردو افسانے کا جنم ہوا۔ سرسید احمد خاں سے لے کر پریم چند سے قبل تک اس صنف میں سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، نیاز فتحپوری، خواجہ حسن نظامی وغیرہ نے اہم کردار ادا کیا۔ تاہم اردو افسانہ کوسمت ورفتار دینے والوں میں پریم چند کا نام سب سے نمایاں ہے۔

پریم چند نے اپنی ادبی زندگی کا آغاز 1903 سے کیا تھا لیکن ان کا پہلا افسانہ "روٹھی رانی" 1907 میں شائع ہوا جو ترجمہ تھا۔ جبکہ ان کا پہلا طبع زاد افسانہ "دنیا کا سب سے انمول رتن" بھی زمانہ، 1907 میں ہی شائع ہوا تھا۔ بیسویں صدی کی پہلی اور دوسری دہائیوں میں مختصر افسانہ لکھنے کا آغاز داستانی اور محسوساتی تھا۔ پریم چند ہی پہلے کہانی کار تھے جنھوں نے جلد ہی داستانی، رومانی اور "ادب لطیف" جیسی فنی نثر سے رخ موڑا اور حقیقت نگاری کی نئی راہ دریافت کرتے ہوئے افسانے کو اپنے علاقائی مسائل سے روشناس کرایا۔ انھوں نے روسی، فرانسیسی اور مغربی مصنفین کے فکشن کا مطالعہ کرنے کے باوجود اپنی تخلیقی راہ خود نکالی۔ دوسری طرف اسی عہد میں سجاد حیدر یلدرم افسانوی ادب کو عالمی سطح سے روشناس کرانے کے لیے اپنے طور پر ترکی سے ترجمہ کیے ہوئے افسانے یا ایسے طبع زاد افسانے لکھ رہے تھے جن میں داستانیت تھی یا حسن وعشق کے قصے تھے۔

1۔ "نصیر اور خدیجہ" علامہ راشد الخیری، "سمبل" سہ ماہی، راولپنڈی، جولائی تا ستمبر 2006

رومانیت کا یہ تصور جو یلدرم کے افسانوں سے پھوٹا اور حقیقت پسندی کا وہ ہیولا جو پریم چند نے بنایا تھا، اردو افسانے میں رویوں کی صورت میں ڈھلنے لگا۔ ایک طرف اگر علی عباس حسینی (پہلا افسانہ "جذب کامل، 1925)، مہاشے سدرشن (پہلا افسانہ "سدابہار پھول"، 1913)، اعظم کریوی (پہلا افسانہ "پریم کی انگوٹھی"، 14-1913) جیسے اہم لکھنے والے پریم چند کی پیروی میں لکھ رہے تھے تو دوسری طرف نیاز فتحپوری، جن کا پہلا افسانہ "ایک پارسی دوشیزہ کی کہانی" جنوری 1910 کے "نقاد" میں شائع ہوا تھا اور مجنوں گورکھپوری جن کا پہلا افسانہ "گہنا" کوئی سولہ برس بعد یعنی جون 1926 کے "نگار" میں چھپا، دونوں رومان پسندی میں یلدرم سے بھی آگے تھے۔ کم وبیش اسی دور میں فرانسیسی، انگریزی، روسی اور ترکی کے شاہکار افسانوں کا اردو میں ترجمے کیا گیا۔ ان میں سے قابل توجہ افسانوں کے تراجم خود اردو کے افسانہ نگاروں نے کیے تھے اور یہ اس بات کی دلیل ہے کہ ان فن پاروں کو معیار کی صورت میں سامنے رکھ رہے تھے۔ لہٰذا اردو افسانے کے فن میں چابکدستی آتی چلی گئی۔

اردو کے افسانوی ادب میں پریم چند کی روایت بنیادی روایت کا درجہ رکھتی ہے۔ اگرچہ پریم چند سے پہلے مغربی افسانوں کے کچھ تراجم شائع ہوئے تھے اور چند طبع زاد افسانے بھی لکھے گئے تھے، لیکن جس ادیب نے سنجیدگی کے ساتھ اس صنف کو اپنے خیالات اور تخلیقی صلاحیت کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور رواج دیا وہ پریم چند ہی ہیں۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ "سوز وطن" جون 1908 میں شائع ہوا، ان افسانوں میں وطن پرستی اور آزادی کے پاکیزہ جذبات اور خیالات کو موثر ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ لیکن ان افسانوں کے فنی اسلوب، زبان اور تکنیک میں مختصر افسانہ کے بجائے قدیم قصوں اور داستانوں کا رنگ غالب ہے۔ اظہار و بیان کا انداز بھی مرصع اور رنگین ہے۔ واقعیت پسندی اور تاثر کی وحدت جو افسانہ کی جانُ ہوتی ہے، "سوز وطن" کے افسانوں میں نظر نہیں آتی۔ لیکن اس کے بعد پریم چند نے مختصر افسانے کی فنی ساخت کا ایک واضح

تصور پیش کیا اور پھر 1936 تک پیہم ریاضت سے اسے درجہ کمال تک پہنچایا۔
پریم چند نے کہانی کے فارم اور تکنیک کو قائم کرنے میں بھی اہم رول ادا کیا۔ پریم چند نے جہاں ایک طرف ہندوستان کے قدیم قصوں اور لوک کہانیوں اور دوسری طرف مغرب کے طرز جدید کے افسانوں سے فیض اٹھایا ہے، وہیں وحدت تاثر کو وہ مختصر افسانہ کی جان بھی سمجھتے ہیں اور اس پر زور دیتے ہیں کہ افسانہ میں ایک لفظ اور ایک فقرہ بھی ایسا نہیں ہونا چاہئے جو اس کے مرکزی خیال کو واضح نہ کرتا ہو۔ اس کے ساتھ ہی انھیں اس کا بھی لحاظ ہے کہ افسانہ کی زبان اور پیرایہ بیان سادہ عام فہم اور افسانے کے بنیادی خیال کے مطابق ہونا چاہیے۔ ایک مضمون میں وہ افسانے میں تکنیک کے تجربات کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''آج کل کہانی نئے نئے طریقوں سے شروع کی جاتی ہے۔ کہیں دو دوستوں کی باہمی گفتگو سے کہانی کا آغاز ہوتا ہے اور کہیں پولیس رپورٹ کے ایک ورق سے تعارف (کرداروں کا) بعد میں ہوتا ہے۔ یہ انگریزی (مغربی) افسانہ نگاری کی نقل ہے۔ اس سے کہانی غیر ضروری طور پر پیچیدہ اور مشکل ہوجاتی ہے۔ یورپ کی دیکھا دیکھی خطوں، ڈائریوں یا ذاتی یادداشتوں کے ذریعے بھی کہانیاں لکھی جاتی ہیں۔ میں نے خود بھی ان تمام طریقوں سے افسانے لکھے ہیں لیکن درحقیقت ان سے کہانی کی روانی میں رکاوٹ ہوتی ہے۔''[1]

پریم چند کے بیشتر افسانے سیدھی سادی بیانیہ تکنیک میں لکھے ہوئے ہیں لیکن اپنے مواد کی نوعیت اور ضرورت کے مطابق انھوں نے تکنیک کے تجربے بھی کیے ہیں۔ ''آخری حیلہ''، ''شکوہ شکایت''، ''نوک جھونک'' جیسے افسانوں کی تکنیک بیانیہ سے ذرا مختلف ہے۔ ان میں وہ کبھی واحد متکلم میں، کبھی کرداروں کی خود کلامی کے انداز میں

1۔ قمر رئیس، پریم چند کے افسانے، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ 1991، ص 12۔

جذباتی اور ذہنی حقائق کے ایسے پیکر تراشتے ہیں، ایسی ڈرامائی فضا کی تخلیق کرتے ہیں کہ قاری محو ہو جاتا ہے۔ چنانچہ پریم چند کے افسانوں کی تکنیک اور انداز بیان کی تبدیلی آخری دور کے افسانوں میں نمایاں ہے۔ بقول ممتاز شیریں:

> ''پریم چند کے آخری دور کے بعض افسانوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے
> انھیں جدید مختصر افسانوں کی تکنیک اور مواد سے پوری آزادی تھی۔
> ان کا مشہور افسانہ ''کفن'' جدید افسانے کے معیار پر پورا اترتا ہے
> اور ''شکوہ شکایت'' سارا ایک مانولاگ ہے۔''[1]

افسانہ ''شکوہ شکایت'' میں مصنف 'وہ' میں چھپا ہوا ہے، ایک عورت اپنے شوہر کی خامیاں، میٹھی میٹھی شکایتیں بیان کرتی جاتی ہے۔ اس چھوٹے سے افسانے میں نہ صرف شوہر کے کردار کا خاکہ بڑی کامیابی سے کھینچا گیا ہے بلکہ ایک خوش گوار اور ہموار ازدواجی زندگی کا عکس بھی، ''شکوہ شکایت'' تکنیک کے اعتبار سے خود کلامیہ (monologue) ہے۔ ''کفن'' پریم چند کا ایک اہم افسانہ ہے اور بڑی چابک دستی سے لکھا گیا ہے۔ پریم چند کی یہ تخلیق اردو کے افسانوی ادب میں سنگ میل کا درجہ رکھتی ہے۔ ''کفن'' کے آخری حصے میں خیال کی رو (free association) جیسی تکنیک کا استعمال نہ صرف افسانہ نگاری کی نئی راہ متعین کرتا ہے بلکہ اس سے فن کی تعین قدر بھی ہوتی ہے۔ بعد میں افسانہ نگاروں کی نئی نسلیں اپنے افسانوں کو ''کفن'' کے معیار سے پرکھنے لگیں۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو اردو افسانے کی ایک نئی منزل، نئے ادب کی تحریک کے ساتھ آئی جس کی سب سے پہلی شکل اردو میں ''انگارے'' کے طور پر سامنے آئی جس میں روایت سے بغاوت تھی اور اس میں مغربی افسانے کے اثرات واضح طور پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ اصل میں ''انگارے'' کے ذریعے افسانوی ادب کو عالمی سطح پر لا کھڑا کرنے

1۔ گوپی چند نارنگ، اردو افسانہ، روایت اور مسائل، ص 97۔

کی ایک باغیانہ کوشش تھی۔ ان افسانوں پر مارکسزم کے اثرات تو تھے ہی مگر ان میں فرائڈ کے نظریات کے مطابق جنس نگاری اور فرانسیسی طرز کی فطرت نگاری بھی تھی۔ انھیں لارنس، جیمز جوائس، ور جیناوولف وغیرہ کی تحریروں سے سے متاثر ہوکر لکھا گیا تھا۔ مذہب کی پابندیوں پر شدید حملے کیے گئے تھے۔ اصلاح پسندی (constructive) کی گھٹن کے خلاف یہ ایک ردعمل بھی تھا۔ افسانوی اور دیگر تخلیقات کے ذریعے فن کار کی نفسیات پر اخلاقی اقدار اور رومانی حسن کی یلغار جو داستانی اور مذہبی اصلاحوں سے در آئی تھی اس کی گھٹن سے نجات پانے کی شدید خواہش ''انگارے'' کی تصنیف کا موجب ومحرک تھی۔ ''انگارے'' کی اشاعت نے بہرحال اپنا اثر ڈالا۔ معاشرے کی جکڑ بندیوں اور گھٹن سے نجات پانے کے لیے فکر ونظر اور اظہار کی آزادی کا ایک باضابطہ دور شروع ہوا۔

چنانچہ مغربی علوم وافکار سے شناسا چند نوجوان فن کاروں کی دس تخلیقات پر مشتمل یہ مجموعہ اردو افسانے کے دور اول میں ایک انقلاب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس مجموعہ میں سجاد ظہیر کی پانچ کہانیوں کے علاوہ احمد علی کی دو کہانیاں، رشید جہاں اور یہ مجموعہ محموالظفر کی ایک ایک کہانی ہے اور رشید جہاں کا ایک ڈرامہ بھی اس میں شامل ہے اور بغیر پیش لفظ کے شائع ہوا۔ ''انگارے'' میں شامل نو افسانوں میں پریم چند کی حقیقت نگاری اور یلدرم کی رومانیت کا امتزاج تو ملتا ہے لیکن روایت سے انحراف کی صورت میں خیال کی بے باکی، طنز کی تلخی اور احساس کی شدت کے باوجود یہ افسانے اعلیٰ پایہ کے نہیں ہیں کیونکہ ان میں کہیں کہیں تمسخر اور جھنجلاہٹ اور بعض جگہ ابتذال نظر آتا ہے۔ بعض افسانوں میں جذباتیت، انتہا پسندی، ہیجانی کیفیت اور بکھراؤ کی وجہ سے رپورتاژ اور تاثراتی مضامین کی جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں لیکن ''انگارے'' کے افسانوں میں موضوع کے تنوع اور زبان وبیان اور تکنیک میں نئے تجربوں کی بڑی اہمیت ہے۔ شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک ان افسانوں کے ذریعہ اردو میں پہلی بار متعارف ہوئی۔ ڈاکٹر قمر رئیس کے خیال میں:

''مواد اور موضوع سے قطع نظر ''انگارے'' کا ایک چونکا دینے والا عنصر ان کی انوکھی تکنیک اور کہانیوں میں زبان و بیان کا آزادانہ تخلیقی استعمال ہے، جو ان کے مواد سے مطابقت رکھتا ہے۔ یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ اس اجتہاد میں مغرب کے ہم عصر افسانوی ادب کے بعض اہم رجحانات اور تحریکات سے استفادہ کیا گیا ہے۔ خاص طور پر جیمس جوائس اور ورجینا ولف کے اسلوب سے گریز اس لیے بھی تھا کہ یہ افسانہ بھی پلاٹ اور کردار نگاری کے اس احساس سے تقریباً عاری تھا جو اس سے قبل اردو افسانے کا عام انداز تھا۔ کہانی کسی منطقی فنی اتار چڑھاؤ، یا کسی منصوبے کے تابع ہونے کے بجائے نہایت شکستہ بے ربط اور بظاہر بکھری ہوئی شکل میں ملتی ہے۔ اسی لیے اس نئے اسلوبِ فن کے مطابق افسانے میں کسی کردار کو اس کے شعور اور حافظہ کے آزادانہ اور عمل کے آئینے میں براہِ راست قاری سے متعارف کرایا جاتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ زبان اور طرز بیان کے مانوس اور روایتی طریقے سے گریز بھی فطری ہو گیا ہے۔''[1]

چنانچہ بعض افسانوں میں بے تعلق اور بے ربط ذہنی پیکروں اور کرداروں کی داخلی خود کلامی کے ذریعے افسانے کے معنوی تہوں کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ سجاد ظہیر کے افسانہ ''پھر یہ ہنگامہ'' اور ''نیند نہیں آتی'' اور احمد علی کے ''بادل نہیں آتے'' میں اس کے وافر مثالیں ملتی ہیں۔ ممتاز شیریں نے اپنے مضمون ''اردو افسانہ پر مغربی افسانے کا اثر'' میں احمد علی کو سرریئلزم کے ذریعہ آزاد خیال کو پیش کرنے والا فن کار قرار دیا ہے۔ سجاد ظہیر کا افسانہ ''نیند نہیں آتی'' جیمز جوائس سے متاثر ہے اور شعور کی رو کی

1۔ قمر رئیس، تنقیدی تناظر، دہلی 1978، ص 72۔

تکنیک کی نمائندگی کرتا ہے۔ شعور کی رو کی تکنیک پہلی بار سجاد ظہیر نے اپنی تحریروں میں استعمال کی اور افسانے کو ایک نئی جہت سے آشنا کرایا:

گھڑ گھڑ گھڑ گھڑ، ٹخ ٹخ، چٹ، ٹخ ٹخ ٹخ، چٹ چٹ چٹ۔

گذر گیا ہے زمانہ گلے لگائے ہوئے۔ے۔۔۔ے۔۔۔۔۔۔

خاموشی اور تاریکی۔ تاریکی، تاریکی، آنکھ ایک پل کے بعد کھلی تکیہ کے غلاف کی سفیدی، تاریکی، مگر بالکل تاریکی نہیں۔۔۔۔۔ پھر آنکھ بند ہوگئی۔ مگر پوری تاریکی نہیں۔ آنکھ دبا کر بند کی، پھر بھی روشنی آہی جاتی ہے۔ پوری تاریکی کیوں نہیں ہوتی؟ کیوں نہیں؟ کیوں نہیں؟'' 1

شعور کی رو کی جھلکیاں ''انگارے'' کے بعض افسانوں میں بھی نظر آتی ہیں جن کا محاسبہ قمر رئیس نے کیا ہے۔ ان کے مطابق احمد علی کی کہانی ''بادل نہیں آتے'' میں متوسط طبقے کے مسلم گھرانے کی ایک شادی شدہ لڑکی کی ذہنی رو کا انکشاف نظر آتا ہے۔ جس کی شادی اس کی مرضی کے خلاف ایک مولوی سے کردی جاتی ہے:

''اور بادل نہیں آتے، نگوڑے بادل نہیں آتے، گرمی اتنی تڑاخ کی پڑ رہی ہے کہ معاذ اللہ! تڑپتی ہوئی مچھلی کی طرح بھنے جاتے ہیں۔۔۔عورت کمبخت ماری کی بھی کیا جان ہے۔۔۔ کام کرے کاج کرے۔۔۔۔ اس پر طرّہ یہ کہ بچے جننا۔ جی چاہے نہ چاہے جب میاں موے کا جی چاہا، ہاتھ پکڑ کے کھینچ لیا۔ ادھر آؤ میری جانی، میری پیاری۔ تمھارے نخرے میں گرم مصالح۔ دیکھو تو کمرہ میں کیسی ٹھنڈک ہے! میرے کلیجہ کی ٹھنڈک! ورے آؤ، ہٹو پرے۔ تم پر ہر وقت کمبخت شیطان ہی سوار رہتا ہے! نہ دن دیکھو نہ رات۔ ہائے۔ مار ڈالو، کٹاری مارو نا۔ ہاتھ نگوڑا

1۔ ''انگارے'' مؤلفہ ڈاکٹر خالد علوی، ص 105، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، 2005

مروڑ ڈالا، توڑ ڈالا۔ کہاں بھاگی جاتی ہو؟ سینے سے چمٹ کے لیٹ
جاؤ! دیکھو کٹاری کا مزہ چکھ لو۔"[1]

"بادل نہیں آتے" میں شعور کی رو کے ساتھ جنسی عمل سے متعلق مکالموں کو خلط ملط کر دیا گیا ہے۔ ذہن کے ساتھ جنسی کارگزاری کا اختلاط ہے۔ یہ الگ طرح کی حقیقت نگاری ہے۔

اس طرح افسانے کے دورِ اول کے اواخر میں تکنیک اور موضوع کے اعتبار سے بعض نئی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور "انگارے" کے افسانے اس کا مظہر ہیں۔

"انگارے" کے افسانے اردو افسانے میں علامت نگاری کے سلسلے میں بھی اس وجہ سے اہمیت رکھتے ہیں کہ ان میں کہیں کہیں زبان و بیان اور اسلوب میں رمزیت پائی جاتی ہے۔ اور اس لیے بھی کہ ان کے ذریعہ مغرب کے ادبی رجحانات سے متعارف ہونے کا آغاز ہوا۔

1935 کے بعد اردو افسانے کا دوسرا دور شروع ہوتا ہے جو تقسیم وطن کے زمانے تک پھیلا ہوا ہے۔ یہ دور ترقی پسندی کا دور ہے۔ اپریل 1936 میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی پہلی کانفرنس لکھنؤ میں منعقد ہوئی جس میں انجمن کا منشور منظور ہوا، اس منشور میں ادیبوں پر یہ فرض عاید کیا گیا کہ وہ:

> "ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں اور ادب میں سائنسی عقلیت پسندی کو فروغ دیتے ہوئے ترقی پسند تحریکوں کی حمایت کریں۔"[2]

ترقی پسندی کے دور میں لکھے گئے افسانوں میں حیات اللہ انصاری کا "آخری کوشش"، غلام عباس کا "آنندی" اور احمد ندیم قاسمی کے چند افسانے بطور خاص قابل ذکر ہیں۔

1۔ انگارے، ص 50-147

2۔ سردار جعفری، ترقی پسند ادب، انجمن ترقی اردو ہند، علی گڈھ 1957، ص 23۔

جن میں کسی نہ کسی سطح پہ علامت نگاری کے ساتھ ہیئت اور تکنیک کے نقوش نمایاں ہیں۔

حیات اللہ انصاری[1] اپنے بعض ہم عصروں کے مقابلے میں اپنے افسانوں میں گہرائی اور گیرائی کا نسبتاً زیادہ احساس دلاتے ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''انوکھی مصیبت'' 1938 کے بیشتر افسانے ''انگارے'' کے اثرات کا پتہ دیتے ہیں، لیکن جس افسانے نے انھیں قدرِ اول کا افسانہ نگار بنایا وہ ''آخری کوشش'' ہے۔

''آخری کوشش'' تلازمۂ خیال کی تکنیک کا بہترین نمونہ ہے۔ اس میں خوشنما منظری احساس کے بالمقابل انسانی دکھوں کی ایک داستان لکھ دی گئی ہے۔ ایک اقتباس دیکھیے:

> ''گھسیٹے کے دل کو یقین تھا کہ ۲۵ سال کی تھکی ماندی آتما کو گھر پہونچتے ہی سکھ مل جائے گا اور گھر اب قریب تھا..... بچپن کی بہت سی چھوٹی چھوٹی یادیں جو کب کی بھول چکی تھیں، ۲۵ برس کے بھاری بوجھ کے نیچے سے ایک دم پھڑ پھڑا کر تڑپ کر نکل آئیں، اور کمسن دیہاتی چھوکریوں کی طرح اچھلنے کودنے لگیں۔''[2]

''آخری کوشش'' کلکتہ کے کاروباری شہر میں زندگی کی کشمکش میں ہارنے والے ایک نوجوان کی روداد ہے جو گہرائی، معنوی تہداری اور انسان کے بنیادی مسائل کے عرفان کے لحاظ سے اہم ہے۔

غلام عباس[3] کا افسانہ ''آنندی'' زنانِ بازاری کے موضوع سے متعلق ہے لیکن اس موضوع کو پیش کرنے کا طریقہ غیر وضاحتی اور غیر مصلحانہ ہے۔ غلام عباس کا افسانہ ''آنندی'' تکنیک کی تبدیلی کی اچھی نمائندگی کرتا ہے۔ ایک دائروی عمل کے

1۔ حیات اللہ انصاری کا پہلا افسانہ ''بڈھا سود خور'' 1930 میں شائع ہوا۔ جبکہ ان کے افسانوں کی پہلی کتاب ''انوکھی مصیبت'' آٹھ سال بعد 1938 میں منظر عام پر آئی۔

2 ۔ اطہر پرویز، اردو کے تیرہ افسانے، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ 1992، ص 180۔

3 ۔ غلام عباس کا پہلا افسانہ ''مجسمہ'' ہے جو 1933 میں شائع ہوا تھا۔ جبکہ پہلا افسانوی مجموعہ 1948 میں چھپا۔

ذریعے جو غلام عباس کی پہچان ہے یہ افسانہ اختتام پر پہنچ کر اپنے آغاز سے مل جاتا ہے۔
اس افسانے میں آنندی صرف ایک علاقے کا ہی نام نہیں بلکہ معاشرے کی جملہ خامیوں اور گراوٹوں کی علامت ہے جنھیں نقل مکانی یا ہجرت کے عمل سے دور نہیں کیا جاسکتا۔ اس طرح ''آنندی'' میں ایک اجتماعی احساس اور وسعت ہے۔ اس میں ایک یا دو کردار نہیں بلکہ پورا شہر ''آنندی'' کا کردار ہے اور غلام عباس نے اسے اپنی ساری گہما گہمی کے ساتھ رستا بستا دکھایا ہے۔ یہ شہر اجڑ کر دوسری جگہ بس جاتا ہے، اس ''بسنے'' میں مجموعی نقل مکانی نہیں بلکہ آہستہ آہستہ یہ شہر بستا ہے۔ ''بازار حسن'' کے مرکز کے اردگرد ایک بارونق شہر کے بننے میں بیس سال لگ جاتے ہیں۔ معاشرہ اپنے بدلاؤ میں کس طرح دائرہ در دائرہ آگے بڑھتا ہے اور اس کی دلچسپیاں اسے کس طرف لے جاتی ہیں، بیانیہ تکنیک میں تراشا گیا یہ افسانہ ان مضمرات کو عیاں کرتا ہے جو مصنف کی صلاحیت کا غماز ہے۔ غلام عباس کا افسانہ ''چشم وچراغ'' بھی تکنیک کی تبدیلی کی اچھی نمائندگی کرتا ہے۔ دائروی عمل کی نامیاتی ہیئت (organic form) ''چشم وچراغ'' میں بھی موجود ہے۔ یہ افسانہ غیر ضروری بیان کے اخراج کا اعلیٰ نمونہ ہے۔ بیان کو اس حد تک کم کیا گیا ہے کہ صرف سرخیوں کی تکنیک کارگر ثابت ہوتی ہے۔ اس طرح ایک خاندان کی اٹھارہ پشتوں کی ترقی اور تنزلی کی داستان ایک چھوٹے سے افسانے میں سما گئی ہے۔ تاریخیت کے زاویے سے اس میں بہت کچھ دیکھا جاسکتا ہے۔

تکنیکی اعتبار سے خواجہ احمد عباس نے بھی تجربے کیے ہیں۔ ان کا افسانہ ''روپے آنہ پائی'' کلنڈر فارم (calendar form) میں لکھا ہوا بے حد مختصر اور اہم افسانہ ہے۔ یہ اخراجات کی ڈائری ہے جس میں ایک شخص کا تاریخ وار حساب کتاب ہے۔ یہاں یہ بات قابل غور ہے کہ بیانیہ کے سلسلے میں اکثر لوگ ''بیانیہ'' کو ''بیان'' سمجھنے کی بھول کرتے ہیں۔ حالانکہ ''بیان''، ''بیانیہ'' کا ایک جزو ہوتا ہے اور افسانے سے اس کا اخراج بھی ممکن ہے جیسا کہ اس افسانے میں ہوا ہے۔ ''روپے آنہ پائی'' میں

صرف ایک جملہ راوی کا ہے۔ ''ایک آدمی اور خرچ کی کاپی کے کچھ پھٹے ہوئے اوراق جو ایک ردی والے کی دکان کے سامنے پڑے ہوئے کوڑے کے ڈھیر سے اٹھائے گئے'' اس کے بعد صرف حساب لکھے ہوئے ہیں جس میں ایک بے روزگار نوجوان کی کشاکش اور اس کی مجبوریاں بڑی خوبی اور فنی چابکدستی سے اجاگر کی گئیں ہیں۔ یہ تکنیک اتنی مشکل ثابت ہوئی کہ دوسرا افسانہ اس تکنیک میں لکھا ہی نہیں گیا۔

ہیئت اور تکنیک کے تجربے کے حوالے سے اس دور کا سب سے بڑا نام کرشن چندر کا ہے جنھوں نے ہر طرح کے تجربے کیے ہیں۔ تجربے کا مطلب جدت ہے جو روایت کے مقابلے میں اختیار کی جاتی ہے۔ چنانچہ ہیئتی اور تکنیکی تجربے کا مفہوم اظہار کی متعین شکل میں نئے گوشے نکالنا ہے۔ اجتہاد اور تجدید کا یہ عمل بالکل فطری، تاریخی اور ضروری ہے جس کے بغیر کوئی ارتقا ممکن نہیں۔ کوئی بھی تجربہ روایت کے بغیر نہیں ہوسکتا اور کوئی روایت ایسی نہیں ہے جو اپنے وقت میں خود تجربہ نہیں رہی ہو۔ پھر جو تجربہ بھی آج کیا جائے گا وہ کل روایت بن جائے گا اور اگر وہ واقعی تجربہ ہے۔ یعنی صحیح معنوں میں تجربہ وہی ہے جو روایت میں کوئی اضافہ اور کچھ توسیع کر سکے۔

افسانے کی ہیئت اور تکنیک میں تجربے کی جو بھی کوششیں ہوتی رہی ہیں ان پر اسی نقطۂ نظر سے غور کیا جانا چاہیے۔ کہا جاتا ہے کہ افسانے کی کلاسیکی ہیئت، تین وحدتوں پر مبنی ہے جو یہ ہیں۔ وحدت زماں، وحدت مکاں، وحدت تاثر، یعنی پورا قصہ ایک زمانے میں، ایک مقام پر اس طرح واقع ہو کہ اس سے ایک ہی اثر لیا جائے۔ یہ وحدتیں جدید مختصر افسانے کو خاص کر قدیم طویل داستانوں سے ممیّز کرنے کے لیے تجویز کی گئی تھیں اور ایک عرصے تک ہیئتِ افسانہ کا یہ تصور مقبول بھی رہا۔ لیکن جب کرشن چندر نے پلاٹ کے حوالے سے ایک تجربہ کیا اور افسانہ ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' بغیر پلاٹ کا لکھا تو اس وقت کے باشعور افسانہ نگاروں کو افسانے کی دنیا میں ایک نئی تبدیلی کا احساس ہوا۔ اس افسانے کے متعلق حسن عسکری نے تفصیل سے لکھا کہ:

" ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' کے انداز میں اب تک سیکڑوں افسانے لکھے جا چکے ہیں۔ اس لیے آج تو شاید یہ افسانہ اتنا وقیع نہ معلوم ہو.... اول تو اس افسانے کا کینڈا ہی بالکل نیا تھا، اس میں نہ تو کوئی پلاٹ نہ تو کوئی کہانی نہ سلسلے وار واقعات تھے، بس چند بکھرے ہوئے تاثرات کو ایک جگہ جمع کر کے جذباتی وحدت پیدا کی گئی تھی۔ یہ انداز اس زمانہ میں بالکل نیا تھا۔

1936 کے قریب نوجوانوں کو یہ احساس پیدا ہوا کہ ہماری زندگی کی کوئی شکل نہیں ہے۔ اس کا کوئی شروع یا آخر نہیں ہے۔ صرف چند بکھرے ہوئے ٹکڑے ہیں، جن سے کوئی وحدت نہیں بنتی۔ کرشن چندر کا انداز بیان اس احساس کی ترجمانی کرتا ہے..... یہاں آپ اعتراض کریں گے کہ آخر احمد علی کے افسانے ''ہماری گلی'' میں بھی تو یہی انداز بیان اختیار کیا گیا ہے۔ اسے یہ حیثیت کیوں حاصل نہ ہو سکی، اس افسانے کا انداز تو تاثراتی ہے۔ لیکن ان تاثرات کا ایک مرکز بھی ہے، یعنی گھر یہاں جو چیزیں دیکھی گئی ہیں، وہ بذات خود اتنی اہم نہیں ہیں جتنی یہ بات کہ وہ اپنے گھر بیٹھ کر دیکھی گئی ہیں۔ اس لیے وہ ''ہماری'' ہے اس افسانے میں مستقل انسانی تعلقات کا احساس باقی ہے جس آدمی کو یہ تاثرات حاصل ہوئے ہیں اسے بھی ایک جذباتی پناہ گاہ حاصل ہے۔ لیکن کرشن چندر کے افسانے ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' میں انسانی تعلقات بالکل ختم ہو چکے ہیں۔ اس پر بے گھری کی فضا طاری ہے۔ اس افسانے کا ہیرو محض ذاتی احساس کے سہارے زندہ ہے اور اسے وہ بھی ختم کر دینا چاہتا ہے۔ کرشن چندر نے صرف اتنا ہی نہیں کیا کہ اس زمانہ کے نوجوانوں کا تجربہ پیش کر دیا بلکہ انھیں بتایا کہ

اگر تمہاری زندگی میں کوئی حقیقت ہے تو بس یہ۔"1

1949 میں خود کرشن چندر نے افسانے کے ہیئتی امکانات کے سلسلے میں لکھا تھا:

"پرانی ہیئت میں نئے سماجی مواد کو پیش کرنا ہمارا شیوہ رہا ہے، لیکن ہمیں اب افسانوی ہیئت میں بھی تبدیلی کرنا چاہیے۔ کیونکہ افسانے میں ہیئت کے اعتبار سے بھی بہت کچھ کہنے کی گنجائش ہے۔ مختصر افسانے کو بے حد مختصر کر دیجیے تو نظم سے جا ملتا ہے۔ اور بڑھا دیجیے تو ناول کے قریب پہنچ جاتا ہے۔ اس کے مکالمے کو پھیلا دیجیے تو ڈرامائی گنجائش پیدا ہو جاتی ہے۔ اور بیانیہ عنصر بڑھا دیجیے تو یہ انشائیے لطیف کے قریب ہو جاتا ہے۔ اس سے اس کے وسیع پھیلاؤ اور اس کے امکانات کا اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اپنے اندر بہت سے ہیئتی اجزا کو سمونے کی قوت رکھتا ہے۔ ناول، ڈرامہ، انشائے لطیف شاعری اس کے ڈانڈے ان تمام حدوں کو چھو لیتے ہیں اور اپنے وسیع احاطے میں ایک تنوع ادب کی تخلیق کر سکتے ہیں۔ میں نے اس کی وسعت اور امکانات کو بڑھانے کے لیے ہر رنگ میں کچھ نہ کچھ ضرور کہا ہے اور اس سے بہتر سے بہتر حسن اور افادیت حاصل کرنے کے لیے مختلف ہیئتی تجربے بھی کیے ہیں۔"2

ان اقتباسات سے ظاہر ہوتا ہے کہ افسانہ کوئی جامد یا سنگ بستہ صنف نہیں ہے۔ اس میں تجربہ، تبدیلی اور اضافے کو قبول کرنے کی بھرپور صلاحیت موجود ہے۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ ہیئت کے تجربے محض خلا میں نہیں ہوتے بلکہ حقیقی زندگی میں ان کا وجود ہوتا ہے۔ اگر کوئی تجربہ زندگی سے جڑا ہوا ہے تو اسے دوام حاصل ہوتا ہے

1۔ بحوالہ خورشید احمد، جدید اردو افسانہ، ہیئت و اسلوب میں تجربات کا تجزیہ، ص 46۔

2۔ ایضاً، ص 10

ورنہ وہ اپنی موت مر جاتا ہے۔

فن اور تکنیک کے ضمن میں کرشن چندر کی اولیت مسلم ہے۔ خود ان کی افسانہ نگاری کے طویل دور میں ان کا ہر افسانہ ایک نیا تجربہ اور فن اور تکنیک کے باب میں ایک اہم اضافہ معلوم ہوتا تھا۔ انہیں تقلید پسند نہیں تھی۔ اسی لیے پلاٹ کے ضمن میں بھی ان کے تجربات خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ اپنے بیشتر افسانوں میں انہوں نے پلاٹ پر محنت کی ہے۔ ایسا بھی ہوا ہے کہ کہیں پلاٹ کردار پر غالب آ گیا ہے جس کی مثال ''ایک خوشبو اڑی سی'' ہے۔ یہاں میلوڈرامائی کیفیت بھی ملتی ہے۔ لیکن بعض افسانے ایسے بھی ہیں جن میں انھوں نے پلاٹ کو ثانوی حیثیت بھی نہیں دی، بلکہ پلاٹ کے بغیر کہانیاں لکھیں۔ گویا پلاٹ سے متعلق کرشن چندر کے خیالات مجتہدانہ ہیں۔ اپنی اکثر کہانیوں کو انھوں نے پلاٹ کی قید سے آزاد رکھا۔ اس کے باوجود وہ افسانے کامیاب رہے۔ مثال کے طور پر ''دو فرلانگ لمبی سڑک'' اور ''ایک گرجا ایک خندق'' جو موضوع، مواد، ساخت اور تکنیک کی جدت کے لحاظ سے منفرد اور تاثر سے بھرپور ہیں۔ اینٹی پلاٹ کے تصور کے تحت انھوں نے افسانے میں نقطۂ عروج یعنی کلائمکس کے بغیر ''ہل کے سائے'' افسانہ لکھا۔ گویا یہ انداز روایت میں ایک طرح کی توسیع ہے۔

تکنیک میں نت نئے تجربوں کی مثالیں کرشن چندر کے افسانوں میں جا بجا ملتی ہیں، تکنیک کے اس تنوع نے اردو افسانے میں بیش بہا اضافے کیے ہیں۔ بقول سید احتشام حسین:

> ''تکنیک ان کے ہاتھوں میں گیلی مٹی کی طرح ہے جسے وہ اپنے غیر معمولی فن اور ادراک کی مدد سے حسین سانچوں میں ڈھال سکتے ہیں۔''1

غرض تکنیک کی مختلف جہات کا سراغ ان کے افسانوں میں ملتا ہے۔ انھوں

1۔ بحوالہ نگہت ریحانہ خان، اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ، کلاسیکل پرنٹرس، چاوڑی بازار، دہلی، ص 95۔

نے اپنے رومانوی افسانوں میں ہلکا سا تاثر پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن بعد کے افسانوں میں یہ تاثر اور نمایاں ہوتا گیا، اس کی مثال ''مسکرانے والیاں'' میں ملتی ہے جس میں کرشن چندر نے جنس اور ہوس کو ایک نئے ڈھنگ سے قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔ اس طرح انھوں نے تاثراتی (Impressionistic) افسانے لکھے جن میں نئی سماجی معنویت کو علامتوں کے ذریعہ پیش کیا۔

کرشن چندر کا افسانہ ''ان داتا'' بھی تکنیک کے لحاظ سے اچھوتا ہے۔ اس افسانے میں مواد اور اسلوب نے مل کر ایک اچھوتی چیز پیش کر دی ہے۔ درج ذیل اقتباس دیکھیے:

> ''رمبا ناچ کوئی اسٹیہہ سے سیکھے۔ اس کے جسم کی روانی اور ریشمی بنارسی ساری کا پرشور بہاؤ، جیسے سمندر کی لہریں چاندنی رات میں ساحل سے اٹھکھیلیاں کر رہی ہوں۔ لہر آگے آتی ہے۔ ساحل کو چھو کر واپس چلی جاتی ہے۔ مدھم سی سرسراہٹ پیدا ہوتی ہے اور چلی جاتی ہے۔ شور مدھم ہو جاتا ہے۔ شور قریب آجاتا ہے۔ آہستہ آہستہ لہر چاندنی میں نہاتے ہوئے ساحل کو چوم رہی ہے۔ سینہ کے لب وا تھے، جن میں دانتوں کی لڑی سپید موتیوں کی مالا کی طرح لرزتی نظر آتی تھی۔''
>
> ''خاوند بیبیوں کو، مائیں لڑکوں کو، بھائی بہنوں کو فروخت کر رہے تھے۔ یہ وہ لوگ تھے جو اگر کھاتے پیتے ہوتے تو ان تاجروں کو جان سے مار دینے پر تیار ہو جاتے۔ لیکن اب یہی لوگ نہ صرف انھیں بیچ رہے تھے بلکہ بیچتے وقت خوشامد بھی کرتے تھے۔''
>
> ''سن لے اے کائنات کی پراسرار مخفی قوت عظیم.... اے خداؤں کے ظالم اور صدر اعظم... تو اس خوبصورت کلی کو ابھی سے کیوں کچل کر رکھ دینا چاہتا ہے۔ اس کی تمناؤں کی دنیا کو دیکھ.... سمندر میں بلبلوں کی

افشاں سبک خرام کشتی، اک نغمہ اپنی معراج کو پہونچا ہوا۔ ناریل کے
جھنڈ میں عورت اور مرد کا پہلا بوسہ..... کمینے سفلے رذیل۔"1

اس افسانہ میں کرشن چندر نے سہ العبادی تکنیک سے کام لیا ہے، اس طرح افسانہ تین حصوں پر منقسم ہے۔ پہلا حصہ خطوط پر مشتمل ہے۔ دوسرا مکالمہ پر اور تیسرا خود کلامی پر، قحط بنگال پر کئی افسانے لکھے گئے ہیں اور ممکن ہے بعض افسانوں میں "ان داتا" سے بھی زیادہ تیکھا پن (poignancy) اور گہرائی ہو لیکن جو چیز "ان داتا" کو منفرد اور ممتاز بناتی ہے وہ فن کار کی رسائی اور تکنیک ہے۔ ممتاز شیریں اس کی تکنیک کے بارے میں لکھتی ہیں:

"ایک ہی مواد پر تین زاویوں سے روشنی ڈالی گئی ہے، قحط پر تین مختلف
تاثرات کی عکاسی کی گئی ہے۔ یہ تینوں حصے الگ الگ تکنیک میں
ہیں۔ پہلے حصے میں خطوط، دوسرے میں مکالمہ، بیان اور عمل کا امتزاج
اور تیسرے میں خود کلامی (monologue) ہے"2

کرشن چندر نے رپورتاژ کے حوالے سے بھی تجربہ کیا ہے۔ اگر چہ "ہماری گلی" رپورتاژ کی طرح لکھا گیا ہے لیکن یہ افسانہ ہے۔ خالص رپورتاژ کی مثال ہمیں کرشن چندر کے "پودے" میں ملتی ہے۔ تجرید کے طور پر ایک افسانہ "مردہ سمندر" بھی لکھا۔ غرض کہ کرشن چندر نے بے شمار تکنیکیں اردو افسانے کو دی ہیں جن کا تفصیلی مطالعہ اس وقت موضوع بحث نہیں۔ البتہ مجموعی طور پر جو بات ان کی تکنیک کے حوالے سے سامنے آتی ہے ان میں سے ایک یہ ہے کہ ان کے افسانوں میں فضا آفرینی ہے، اور کبھی کبھی تو ایسا لگتا ہے کہ پلاٹ اور کردار پر ان کی فضا آفرینی حاوی ہوگئی ہے۔ کہانی میں کہانی کی

1۔ کرشن چندر، ان داتا، ص 32

2۔ اردو افسانہ، روایت اور مسائل، ص 68۔

غیر موجودگی کی راہ سے کہانی پن پیدا کیا ہے۔ ''ان داتا''، ''کالو بھنگی''، ''مہا لکشمی کا پل''، ''آدھے گھنٹے کا خدا'' اور ''غالیچہ'' مشہور افسانے ہیں جن کے ذریعے کرشن چندر نے ترقی پسند نظریات کے تحت نوع بہ نوع تخلیقی تجربے کیے اور پریم چند کے بعد اپنے دور کے قارئین کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔

کرشن چندر کے دور میں ہی ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھنے والوں میں راجندر سنگھ بیدی، عصمت چغتائی اور منٹو بھی ہیں۔ ان میں سعادت حسن منٹو کی اہمیت اس لیے اور ہے کہ انھوں نے ترقی پسندی کی لیک سے ہٹ کر بھی کچھ افسانے تخلیق کیے۔ منٹو کا افسانہ ''پھندنے'' بعد میں آنے والی جدیدیت کی تحریک کا پیش خیمہ بن گیا جس کا اسلوب بیان وجودیت کی نمائندگی کرتا ہے۔ کرشن چندر کی طرح راجندر سنگھ بیدی نے افسانوں میں کوئی بڑا تجربہ نہیں کیا۔ البتہ ان کے افسانوں میں رنگین تخیل اور کرداروں کا بڑا خوبصورت نفسیاتی تجزیہ ملتا ہے۔ عام طور پر ان کی کہانیوں کا تانا بانا ہندوستان کے ہندو اور سکھ متوسط طبقے کے گھرانوں کے گرد بنا جاتا ہے۔ زندگی کے چھوٹے چھوٹے حادثے، ماحول کی ناہمواریاں، تعصبات کی زنجیروں اور سماجی رشتے ان کی کہانیوں کے محور ہیں۔ غیر ضروری منظر نگاری اور فضا آفرینی سے ہٹ کر وہ سیدھی سادی تکنیک میں انسانی نفسیات کی ان معمولی گرہوں کو کھولنے کی کوشش کرتے ہیں جہاں عام انسانی ذہن کی رسائی نہیں ہوا کرتی۔

ہندوستانی دیومالا اور یہاں کے روایات میں بیدی کی دلچسپی زیادہ دکھائی دیتی ہے۔ دیومالائی عناصر کی مدد سے بیدی اپنے افسانوں میں تہہ داری پیدا کرتے ہیں۔ ان عناصر کا اعادہ نہیں کرتے بلکہ ان کے ذریعہ واقعات کی ازلی اور آفاقی نوعیت بخشتے ہیں۔ استعاراتی اسلوب اور مابعد الطبیعاتی فضا بیدی کے فن کی نمایاں خصوصیت ہے۔ ان کا اسلوب بقول گوپی چند نارنگ:

''...وہ کہانی جس میں بیدی نے استعاراتی انداز کو پہلی بار پوری طرح

استعمال کیا ہے اور اساطیری فضا ابھار کر پلاٹ کو اس کے ساتھ تعبیر کیا ہے ''گرہن'' ہے۔ اس میں ایک گرہن تو چاند کا ہے اور دوسرا گرہن اس زمینی چاند کا ہے جسے عرفِ عام میں عورت کہتے ہیں اور جسے مرد یعنی خود غرضی اور ہوس ناکی کی وجہ سے ہمیشہ گہنا کے در پے رہتا ہے۔

ہولی کی سسرال سے مائیکے بھاگ نکلنے کی کوشش بھی گرہن سے چھوٹنے کی مثال ہے، لیکن چاند گرہن سے سماجی جبر کا گرہن کہیں زیادہ اٹل ہے۔ اس کہانی کی معنویت کا راز یہی ہے کہ اس میں چاند گرہن اور اس سے متعلق اساطیری روایات کا استعمال اس خوبی سے کیا گیا ہے کہ کہانی کی واقعیت میں ایک طرح کی مابعد الطبیعاتی فضا پیدا ہوگئی ہے۔''[1]

''گرہن'' میں بیدی نے تخیل یا دوسرے لفظوں میں دیومالا کا استعمال پہلی بار کیا ہے جس سے دیومالا اور مشاہدے کے ساتھ ایک واضح تصادم نظر آتا ہے، بیدی نے اس افسانے میں نفسیاتی حقائق فن کے ساتھ اساطیری اور دیومالائی پس منظر سے بھی کام لیا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کے کرداروں کا یہ تجربہ زندگی کا ایک قیمتی تجربہ بن جاتا ہے۔

جہاں تک سوال بیدی کے فن کارانہ ادائے اظہار کا ہے تو خود بیدی نے کہا کہ ''فارم کے بہ نسبت میرے لیے نفس مضمون کا مسئلہ زیادہ اہمیت رکھتا ہے'' گویا وہ فنی تجربوں کو مقصود بالذات نہیں جانتے۔ موضوع کی پیش کش یا موثر اظہار خیال کے لیے پیمانہ کی جستجو ہوتی ہے۔ اس لیے نفس موضوع پر نگاہ ہو تو اظہار کے لیے تجربوں کی نئی نئی راہیں از خود پیدا ہوتی ہیں۔ بیدی نے نہ صرف جدیدیت کی انتہا پرستی سے پرہیز کیا بلکہ ہیئت کے بھی ایسے تجربے نہیں کیے جو ہمارے ماحول اور مزاج سے ہم آہنگ نہ ہوں۔

اسی دور میں کچھ خاص انداز کے افسانے لکھ کر اثر ڈالنے والوں میں عزیز احمد،

1۔ اردو افسانہ روایت و مسایل، ص 8-407

حسن عسکری، ممتاز مفتی اور ممتاز شیریں کے نام لیے جاسکتے ہیں۔ عزیز احمد کی تخلیقات میں حقیقت نگاری اور فطرت نگاری کی کوشش ہے۔ وہ اپنے کرداروں، واقعات اور ماحول کو حقیقی اور واقعی کر دیتے ہیں۔ وہ اس بات کے قائل ہیں کہ جو کچھ جیسا ہے ویسا ہی پیش کیا جائے۔ عزیز احمد نے جنس نگاری بلکہ اکثر جنسی اسکینڈل سے افسانوی دلچسپی قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔

حسن عسکری نے اپنی گنتی کے چند افسانوں کے ذریعہ تخلیقی عمل کا اعلیٰ نمونہ جس طرح اردو افسانے کو دیا اس کا ذکر بہت کم ہوتا ہے۔ حسن عسکری نے اپنی افسانہ نگاری کا آغاز 1940 میں ''گھر سے گھر تک'' لکھ کر کیا تھا۔ عسکری کے کل افسانوں کی تعداد محض گیارہ ہے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''جزیرے'' میں آٹھ افسانے شامل تھے۔ جبکہ ''قیامت ہم رکاب آئے نہ آئے'' میں تین۔ عسکری نے یہ سارے افسانے تقسیم سے پہلے لکھے اور پھر اپنے طور پر فیصلہ سنا دیا کہ ''اب اردو ادب کو تخلیق سے زیادہ تنقید کی ضرورت ہے۔'' عسکری نے افسانوں میں پلاٹ کی جکڑ بندی کو توڑ دیا بلکہ بہت حد تک تحلیل ہو جانے دیا اور یہ ہمارے افسانے میں پہلی بار ہو رہا تھا۔ اس تکنیک کو جتنی کامیابی سے عسکری نے برتا بعد میں اس کی مثال کم ہی ملتی ہے۔ ان کی کہانیوں میں شعور اپنی آزادہ روی سے بیانیہ متشکل کرتا ہے۔ کرداروں کی نفسیاتی الجھنیں اور شعور کی ابھرتی پھسلتی لہریں عسکری کے یہاں ایسا متن تشکیل دیتی ہیں کہ قاری ہر لحہ اگلی سطور کی طرف متوجہ رہتا ہے۔ ''حرام جادی''، ''پھسلن'' اور ''چائے کی پیالی'' ان کے قابل ذکر افسانے ہیں۔

''حرام جادی'' نئے اسلوب اور نئی ہیئت کی جانب بڑھتا ہوا ایک قدم ہے جس میں داخلی اور خارجی شدائد اور کیفیات کے ساتھ خیال کے آزاد تلازمے (free association of thought) کو طنزیہ انداز میں برتا گیا ہے۔ یہ واقع نگاری کا افسانہ نہیں ہے۔ یہاں سب کچھ صورت حال ہے۔ واقعات اور حالات کو پس پشت

رکھتے ہوئے مڈوائف (کردار) کی ذہنی رو اور احساساتی تکلیفوں کے درمیان یادوں کے سہارے اور دل ودماغ کو تازہ دم کرنے کی کش مکش کا پرکشش سلوک ہے۔ اس افسانے کے اسلوب نے اردو کے افسانوی ادب کو بہت متاثر کیا۔ شعور کی رو اور خارجیت کے تضاد اور تصادم پر لکھی ہوئی کہانی ''چائے کی پیالی'' بھی اپنا نقش چھوڑتی ہے۔ ممتاز شیریں کا افسانہ ''میگھ ملہار'' شدید تخلیقی تحریک کے زیر اثر لکھا گیا۔ ''انگڑائی'' جو ہم جنسی کی بنا پر لکھا گیا ہے اپنے دور میں بے حد مقبول ہوا۔ حسن عسکری اور ممتاز شیریں نے افسانوں سے زیادہ افسانوی تنقید کے ذریعے آنے والے دور پر اثر ڈالا، جس سے وہ پہچانے گئے۔

1947 سے قبل افسانوی سرمائے کے اس تفصیلی تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ اس پورے دور میں افسانہ اپنے فکر وفن میں رفتہ رفتہ فروغ حاصل کرتا گیا۔ پریم چند، یلدرم اور ''انگارے'' کے فن کاروں نے زبان وبیان اور کہیں کہیں واقعات کی ترتیب کے ذریعہ بعض افسانوں میں رمزیت پیدا کی۔ ترقی پسند افسانہ زیادہ تر ظالم ومظلوم، نیک و بد اور امیر وغریب کے خانوں میں بٹ گیا، چنانچہ مقصدیت، سپاٹ اور کھری حقیقت نگاری اور عوامی ادب پیدا کرنے کے رجحان سے وہ ادبی ذوق بھی مجروح ہوا جو یلدرم کے یہاں پیدا ہوا تھا۔ تاہم اس پورے دور میں ''کفن''، ''دو فرلانگ لمبی سڑک''، ''آخری کوشش''، ''آنندی'' جیسے افسانے اہمیت رکھتے ہیں اور ان افسانوں میں ہیئت اور تکنیک جیسے اظہار کے پیرائے کامیابی سے تجربہ کیا گیا ہے۔

علاوہ ازیں اس دوران نفسیاتی اسطوری اور جنسی رجحان کی بعض صورتیں بھی سامنے آئیں۔ جن سے مغربی رجحانات کے اثرات بھی اردو افسانے پر پڑنا شروع ہوئے۔

اردو افسانے پر جب بھی بات ہوتی ہے تو ذہن پر 1947 سے قبل اور 1947 کے بعد کا تصور چھایا رہتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ 1947 کا سال ہندو پاک دونوں ملکوں میں سیاسی، معاشی، ذہنی، جذباتی اور ادبی لحاظ سے ایک اہم موڑ کی حیثیت

رکھتا ہے۔ یہی ملک کی آزادی کا سال ہے اور یہی جغرافیائی، مذہبی اور نظریاتی بنیادوں پر تقسیم ملک کا سال بھی ہے۔ موخر الذکر واقعہ اردو شعر ادب کے لیے سب سے زیادہ اہمیت کا حامل ہے۔ اس لیے کہ تقسیم وطن سے ایک تہذیب کا بٹوارہ ہوا۔ ایک مربوط خاندان کا تصور مٹ گیا۔ آزادی کے حصول کے لیے لوگوں نے جو تگ ودود کی تھی اس کا ثمرہ بالکل مختلف نکلا۔ تشدد، بربریت، بہمیت اور انسانیت کش فسادات اس قدر ہوئے کہ اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ اس المناک سانحہ کا اثر اردو شاعری کی طرح افسانے پر بھی گہرا پڑا۔ یہاں تک کہ اردو افسانے میں کم وبیش دس برس تک فسادات کا موضوع حاوی رہا۔ چنانچہ انہی فسادات کے ہنگامی اثرات کے تحت اردو افسانے میں کرشن چندر کا مجموعہ ''ہم وحشی ہیں'' اور عصمت چغتائی کے افسانے ''جڑیں'' اور ''کیڈل کورٹ'' منظر عام پر آئے۔

فسادات کے بادل جب ذہنوں سے مٹنے لگے تو افسانہ نگار دوسرے مسائل و موضوعات کی طرف متوجہ ہوئے۔ 1947 کے بعد کچھ عرصہ کے لیے وہی لوگ اردو افسانے پر چھائے رہے جنھوں نے 1947 سے قبل اپنے فن کا لوہا منوالیا تھا۔ احمد علی، حسن عسکری، ممتاز شیریں اور اختر انصاری نے 1947 کے بعد یا تو افسانہ لکھنا ترک کر دیا یا اس کی طرف بہت کم توجہ دی۔ لیکن منٹو، کرشن چندر، بیدی، عصمت، احمد ندیم قاسمی کے علاوہ وہ افسانہ نگار جنھوں نے 1947 سے قبل اکا دُکا افسانے لکھے تھے، تقسیم کے بعد اس صنف کو نمایاں طور پر آگے بڑھاتے رہے۔

منٹو نے تقسیم وطن کے بعد اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ لکھا۔ منٹو کے کئی افسانے تخلیقی اور فنی پیرائے اظہار کے اعتبار سے اہم ہیں۔

منٹو کے ''پھندنے'' کو جدید افسانے میں بڑی اہمیت حاصل ہے۔ چنانچہ بعض افسانہ نگاروں نے اسی سے جدید افسانہ کا آغاز قرار دیا ہے۔ اردو کے بعض جدید افسانہ نگاروں نے اس خیال کا اظہار بھی کیا ہے کہ انہوں نے اسی افسانے سے اپنا سفر

شروع کیا:

''انور سجاد اور بلراج مین را کے خیال میں وہ ''پھندنے'' کے تعلق سے منٹو کے قریب ہیں اور انور سجاد نے لکھا ہے کہ انھوں نے ''پھندنے'' سے کہانی لکھنا سیکھی۔''1

''پھندنے'' منٹو کی استعاراتی کہانی ہے۔ منٹو نے اس کہانی میں افسانے کے روایتی انداز سے انحراف کیا ہے۔ اس میں باضابطہ کوئی پلاٹ نہیں ہے اور نہ منٹو نے کردار نگاری کے اپنے مخصوص فن کا مظاہرہ کیا ہے۔ اس کہانی کے مطالعہ کے بعد کسی حد تک یہ بات صحیح نظر آتی ہے کہ جدید افسانہ نگاروں کے سامنے یا ان کے دل ودماغ کے کسی نہ کسی گوشے میں ''پھندنے'' شعوری یا لاشعوری طور پر ضرور تھی۔ منٹو نے اپنی اس کہانی میں ''شعور کی رو'' کی تکنیک سے بھی کام لیا ہے۔ بہر کیف جدید افسانہ نگاروں کا اسلوب نگارش ''پھندنے'' کے اسلوب سے بڑی حد تک مماثلت رکھتا ہے۔

اس افسانے کا خمیر جنسی ابتری اور اس سے پیدا ہونے والے اخلاقی زوال، برہنگی، قتل وخون، زنا کاری اور نفسیاتی گھٹن سے تیار ہوا ہے۔ لیکن اپنے دوسرے افسانوں کے برعکس منٹو نے ''پھندنے'' میں واقعات اور زبان کی توڑ پھوڑ سے بڑی معنویت پیدا کی ہے۔ افسانہ چھوٹے چھوٹے اور بظاہر بے ترتیب ٹکڑوں پر مشتمل ہے جن میں الگ الگ تصویریں پیش ہوئی ہیں۔ لیکن ہر تصویر افسانے کے بنیادی تجربے کی انتہا تک لے جاتی ہے۔ افسانے کا آغاز ان جملوں سے ہوتا ہے:

''کوٹھی سے ملحقہ وسیع وعریض باغ میں جھاڑیوں کے پیچھے ایک بلی نے بچے دیئے تھے جو بلا کھا گیا تھا۔ پھر ایک کتیا نے بچے دیئے تھے جو بڑے بڑے ہو گئے تھے اور دن رات کوٹھی کے اندر باہر بھونکتے اور گندگی بکھیرتے رہتے تھے۔ ان کو زہر دے دیا گیا۔ ایک ایک کر کے

1۔ ڈاکٹر مجید مضمر، اردو کا علامتی افسانہ، ص ۷۶۔

سب مر گئے تھے۔ان کی ماں بھی.....ان کا باپ معلوم نہیں کہاں تھا، وہ ہوتا تو اس کی موت بھی یقینی تھی۔"

...ایک دن اس کی سہیلی آئی... پاکستان میں موٹر نمبر ۹۶۱۲ پی ایل.... بڑی گرمی تھی۔ ڈیڈی پہاڑ پر تھے۔ممی سیر کرنے گئی ہوئی تھیں۔ پسینے چھوٹ رہے تھے۔ اس نے کمرے میں داخل ہوتے ہی اپنی بلاوز اتاری اور پنکھے کے نیچے کھڑی ہوگئی۔اس کے دودھ ابلے ہوئے تھے۔ جو آہستہ آہستہ ٹھنڈے ہوگئے۔ اس کے دودھ ٹھنڈے تھے جو آہستہ آہستہ ابلنے لگے۔آخر دونوں دودھ ہل ہل کر گنگنے ہوگئے اور کھٹی لسی بن گئے۔" 1

افسانہ شروع ہی سے واقعاتی توڑ پھوڑ کے عمل کو ظاہر کرتا ہے۔کوٹھی کے باہر جھاڑیوں کے پیچھے اور خود کوٹھی کے اندر کچھ ایسی فضا ہے کہ جس میں غلاظت اور سرانڈ سے گھن آنے لگتی ہے۔منٹو اس گھناونے پن کو واقعاتی رفتار کے ساتھ تیز کرتے جاتے ہیں۔کتوں اور بلیوں کے بچے دینے کے واقعات سے بدعادت اور چوری چھپے بدکاری کرنے کی طرف اشارہ ملتا ہے۔افسانے کا مرکزی کردار کوٹھی کی وہ عورت ہے جو بے نام ہے۔یوں بھی افسانے کے تمام کردار بے نام ہیں اور "اِس"، "اُس"، "وہ" وغیرہ سے پکارے جاتے ہیں۔

"پھندنے" کے تفصیلی تجزیے سے منٹو کے تجریدی اور علامتی ادراک کی پہچان ہوتی ہے۔ پورا افسانہ میراجی کی شاعری کی طرح مبہم نظر آتا ہے اور ہر لفظ اور ہر جملہ معنوی جہات کو ابھارتا ہے۔ افسانے کے موضوع میں جنس اور اس سے متعلق مسائل، خاندان کا بکھراؤ اور رشتوں کا عدم وجود بھی شامل ہیں۔لیکن منٹو نے اس میں اظہار کو جو پیرایہ روا رکھا ہے وہ اردو افسانے میں اولین کامیاب کوشش ہے۔جس سے نئے

1۔ پھندنے، منٹو کے نمائندہ افسانے، مرتب اطہر پرویز، ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ، 1981، ص 264۔

اردو افسانے نے جنم لیا اور یہ نئے افسانہ نگاروں کے لیے فکر و احساس اور اظہار و اسلوب کا محرک بنا۔ گوپی چند نارنگ نے نئے افسانے کے حوالے سے لکھا ہے کہ:

''اردو میں پریم چند سے لے کر منٹو اور پھر بیدی تک حقیقت نگاری میں کچھ ایسی سطحیں تھیں، جن سے علامتی مفاہیم کا اکھوا پھوٹ سکتا تھا، لیکن باقاعدہ علامتی کہانی کا آغاز ۶۰-۱۹۵۵ء کے لگ بھگ پاکستان میں انتظار حسین اور انور سجاد اور ہندوستان میں بلراج مین را اور سریندر پرکاش کی نسل سے ہوا۔ ان کے ساتھ ساتھ دوسرے افسانہ نگار اٹھے اور دیکھتے دیکھتے اردو افسانے کے زمین و آسمان بدل گئے۔ نئی کہانی کا سب سے بڑا مسئلہ حقیقت کا بدلتا ہوا تصور تھا، یعنی حقیقت صرف وہ نہیں جو دکھائی دیتی ہے بلکہ اصل حقیقت وہ ہے جو اسماء و اشکال کی دنیا سے پرے حواس سے اوجھل رہتی ہے اور جسے لفظ کو محض نشان کے طور پر استعمال کرنے سے نہیں بلکہ لفظ کو استعارے اور علامت کے طور پر استعمال کرنے سے ظاہر کیا جا سکتا ہے۔''[1]

چنانچہ 1950 کے بعد جن افسانہ نگاروں نے علامتی رجحان کے ساتھ فنی اظہار کے پیرائے کو متعارف کیا اور اسے ایک حاوی رجحان کی حیثیت سے پیش کیا ان میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد، بلراج مینرا، سریندر پرکاش اور رشید امجد بطور خاص قابل ذکر ہیں۔ انور عظیم، غیاث احمد گدی، اقبال متین، اقبال مجید، کلام حیدری، احمد یوسف اور دوسرے کئی افسانہ نگاروں نے بھی اپنے بعض افسانوں میں فنی اظہار کے ساتھ ہیئت اور تکنیک میں تجربے کیے اور اس کا بھرپور مظاہرہ کیا۔ ساتویں دہائی کے اواخر اور آٹھویں دہائی کے آغاز میں افسانہ نگاروں کی ایک بڑی تعداد نے کچھ اپنے پیش روؤں سے استفادہ کر کے اور کچھ اپنے عصر کی مناسبت سے تخلیقی ضرورتوں کے پیش نظر اس کا

1۔ گوپی چند نارنگ، نیا اردو افسانہ، انتخاب، تجزیے اور مباحث، اردو اکادمی، دہلی، 1989، 46-45۔

رجحان کو شدومد کے ساتھ اپنایا مثلاً عوض سعید، احمد ہمیش، اکرام باگ، شوکت حیات، انور خان، سلام بن رزاق اور حسین الحق اور بہت سے دوسرے افسانہ نگاروں نے فنی اظہار کے حوالے سے افسانے کی نئی شناخت کا احساس دلایا۔ ان کے بعد آنے والی نئی نسل کے افسانہ نگاروں میں اس کا زور وشور اتنا تو نہیں ملتا جس کا مظاہرہ چھٹی اور ساتویں دہائی میں ہوا تھا تاہم ہیئتی اور تکنیکی افسانہ نگاروں نے جو تخلیقی معیار متعارف اور مقرر کیے وہ جدید تر افسانہ نگاروں کے لیے برابر کشش کا کام کرتے رہے۔

باب سوم

جدید اردو افسانے کے محرکات اور 1960 کے بعد مختلف رجحانات

جدید افسانے کے آغاز کے محرکات کو دیکھا جائے تو ساٹھ کے عشرے کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ کیونکہ اسی دہائی میں اردو افسانے میں جدیدیت کے رجحان کو خاص اہمیت حاصل ہوئی۔ یوں تو یہ رجحان 1955 کے بعد ہی نمایاں ہونے لگا تھا لیکن اپنے مکمل خدوخال کے ساتھ 1960 میں سامنے آیا۔ ترقی پسند تحریک کے بعد اس رجحان کے فروغ کی مختلف وجوہات ہیں۔ آزادی کے بعد خصوصاً 1955 کے بعد ہمارے ملک میں سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی سطح پر کئی اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ جس سے غور و فکر کا انداز بدلا تھا۔ دیہات اور قصبوں کی طرزِ رہائش میں تبدیلی آئی تھی اور خاص طور پر رشتوں کے سلسلے میں جو احساسات پیدا ہو چلے تھے وہ یکسر مختلف تھے۔ اب نئی تہذیب واقدار، خیالات واحساسات پرانی روایتوں سے میل نہیں کھاتے تھے۔ نہ ہی دونوں میں ہم آہنگی تھی۔ افسانہ نگار خود نئے ذہن کے مالک تھے۔ لہٰذا وہ اب ان روایتوں کی سطح سے اٹھ کر نئے افق دیکھنے کے خواہشمند تھے۔ فرد کی خارجی زندگی میں ہی انقلاب نہیں آیا بلکہ اس کے ذہن وتخیل اور افکار کا ڈھانچہ بھی نیا تھا۔ گویا ایک نیا ذہنی نظام وجود میں آیا جو نئے زمانے کے ساتھ چلنے کا خواہش مند تھا۔ اس بارے میں اعجاز حسین بٹالوی لکھتے ہیں:

> "..... مجھے لگتا یوں ہے کہ افسانہ نگار نے محسوس کرنا شروع کردیا ہے کہ تخلیقی ادب کو اس کے پیش رو نے بلاک کر رکھا تھا۔ ان کی زندگی کے بارے میں، معاشرتی اور سماجی زندگی کے بارے میں ان کا تجربہ بھی کم

وبیش ویسا ہی تھا۔ لہٰذا وہ اگر اپنی ہی زندگی سے مشاہدہ اور تجربہ مستعار لے کر افسانہ لکھتے تو ان کا افسانہ ان کے پیش روسے مختلف نہ ہوتا۔ چونکہ ان کے پیش رو اسی موضوع پر بہت اچھے افسانے لکھ چکے تھے لہٰذا لازم تھا کہ.... وہ علامت نگاری کا سہارا لیں۔''[1]

مذکورہ بالا خیال سے کلی طور پر اتفاق تو نہیں کیا جاسکتا ہے۔ ہاں یہ کہا جاسکتا ہے کہ افسانہ ترقی پسند تحریک کے دوران جن مسائل پر لکھا گیا تھا ان کا کوئی پہلو افسانہ نگاروں سے چھوٹا نہیں تھا، خاص طور پر اردو میں اس تحریک سے منسلک افسانہ نگاروں میں بعض جید افسانہ نگار ایسے تھے جنھوں نے ان موضوعات اور مسائل پر مزید لکھنے کی گنجائش نہیں چھوڑی تھی۔ ایسے میں اگر نئے افسانہ نگار اپنے تجربات کو مروجہ اسلوب اور تکنیک کے دائرے میں رکھ کر ہی افسانے لکھتے تو ان کے افسانوں کو امتیازی حیثیت حاصل نہ ہو پاتی۔ دوسری طرف مغربی مفکرین اور دانشوروں مثلاً کافکا، کامو، جوائس اور ورجینیا وولف وغیرہ کی نگارشات سے متاثر ہوکر اردو افسانے کے اسالیب، ہیئت اور تکنیک میں بھی نمایاں فرق پیدا ہوگیا تھا۔ علاوہ ازیں ایک سبب پرانے انداز سے اکتاہٹ اور ترقی پسند تحریک کا ردعمل بھی تھا جس کے اثر سے 1960 کے بعد جدید افسانہ معرض وجود میں آیا۔

جدید افسانہ اور جدیدیت کے رجحان کو عام کرنے میں جہاں دوسرے اسباب کارفرما تھے وہیں اردو کے کچھ رسائل بھی تھے جنھوں نے اس رجحان کو عام کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔ اس ضمن میں سب سے نمایاں حیثیت شمس الرحمٰن فاروقی کی نگرانی میں شائع ہونے والے ''شب خون'' کی ہے۔ اس کے علاوہ سوغات (محمود ایاز)، اوراق (وزیر آغا)، سطور (کمار پاشی)، اظہار (باقر مہدی)، آہنگ (کلام حیدری) جیسے رسائل اور دوسرے جدید اردو ادیبوں کے ہاتھوں فروغ حاصل ہوا۔ دراصل جدیدیت کی تحریک

1۔ بحوالہ جدید افسانہ اردو، ہندی، ص 111

ترقی پسند مقصدی ادب سے انحراف اور نئی تبدیلیوں کی ضرورت تھی۔ مقصدی ادب میں پروپیگنڈا، نعرہ بازی، سیاسی تبلیغ، رومانیت، جذباتیت یا یک سطحی حقیقت نگاری داخل ہوگئی تھی۔ یہ ادبی جمود تھا جس سے ردعمل کا انداز جدیدیت میں شامل تھا۔

جدیدیت کی تحریک جیمس جوائس، کافکا، کامو، سارتر، راب گرییے اور دوسرے مغربی فن کاروں سے متاثر تھی۔ اور اسی کے اثر سے جدید افسانے میں کردار نگاری پر کم توجہ کرنے، کرداروں کو منہا کرنے، زماں ومکاں کی الٹ پلٹ، پلاٹ سے گریز اور بیانیہ کی توڑ پھوڑ کرنے کی کوششیں ہوئیں۔ نئی ہیئتی تشکیلات پر قائم افسانے لکھے گئے۔ نئے اسالیب تراشتے گئے یا قدیم اسالیب کی بازیافت کی گئی۔

اس رجحان کے تحت جو افسانہ نگار اردو میں افسانہ لکھ رہے تھے ان میں بلراج مین را، سریندر پرکاش، انور سجاد، انور عظیم اور احمد ہمیش کے نام قابل ذکر ہیں۔ لیکن ایسا نہیں ہے کہ یہ رجحان 1960 کے بعد اچانک کہیں سے در آیا بلکہ سچ تو ہے کہ اس کے لیے زمین پہلے سے ہی ہموار ہونے لگی تھی۔ 1960 سے قبل ہی علامتی اور تجریدی افسانے کے خدوخال ابھرنے لگے تھے۔ سعادت حسن منٹو نے ایک استعاراتی افسانہ ''پھندنے'' اور میرزا ادیب نے ''دل ناتواں'' اور ''درونِ تیرگی'' وغیرہ جیسے علامتی افسانے لکھے۔ کرشن چندر کے ''مردہ سمندر''، ''غالیچہ''، ''الٹا درخت''، ''ہاتھ کی چوری''، ''گڑھا''، ''بت جاگتے ہیں'' اور ''نیکی کی گولیاں'' وغیرہ ایسے افسانے ہیں جن میں جدیدیت کی جھلک نمایاں طور پر نظر آتی ہے۔ ''مردہ سمندر'' کو تو تجریدی افسانے کی صف میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ اختر اورینوی کا افسانہ ''بال جبریل'' اور ''کینچلیاں''، عزیز احمد کا افسانہ ''تصور شیخ'' اور انتظار حسین کا ''زرد کتا'' ایسے افسانے ہیں جو 1960 سے پہلے تحریر کیے گئے تھے لیکن ان میں جدیدیت کے عناصر موجود ہیں۔

اردو ادب میں جدیدیت کے رجحان کا سب سے مثبت اثر اردو کی اصناف سخن غزل نے قبول کیا ہے، کیونکہ غزل بذاتِ خود ایجاز واختصار کا مطالبہ کرتی ہے اور رمزیت

وایمائیت اس کے محاسن ہیں چنانچہ اس نے جدید علامتوں، استعاروں اور حسی پیکروں سے اپنے رنگ وروپ کو خوب خوب نکھارا۔ نظم، غزل کے مقابلے میں قدرے تفصیل اور وضاحت، ربط اور تسلسل کا مطالبہ کرتی ہے اس لیے یہاں بھی تجریدیت اور علامت پسندی کے رجحان نے مثبت اثرات ہی مرتسم کیے لیکن اس سے جتنا فائدہ غزل نے اٹھایا ہے نظم کے حصے میں اس سے بہت کم آیا ہے۔

بہتر سے بہتر نظریہ اور اچھے سے اچھا ادبی رجحان اپنے کچھ منفی پہلو بھی رکھتا ہے۔ یہی بات جدیدیت کے تعلق سے بھی کہی جاسکتی ہے۔ نثر خواہ اس کی نوعیت تخلیقی ہو یا عملی وضاحت، افہام وتفہیم اور ابلاغ کے بغیر نثر نہیں رہ جاتی۔ ابہام شعر میں پہلو داری حسن اور وسعت پیدا کرتا ہے اور نثری اصناف میں اس سے گنجلک اور جھول پیدا ہوتا ہے۔ جدیدیت کے بطن سے جنم لینے والے بیشتر افسانہ نگاروں میں جو خامیاں نظر آتی ہیں ان کا سرچشمہ یہ ہے کہ انھوں نے نثر میں شاعری کے حربے استعمال کیے اور شعوری طور پر جدید افسانے لکھنے کی کوشش کرتے رہے۔ جس کے نتیجے میں ان کے یہاں یکسانیت، سپاٹ پن اور تاریک سرنگ میں ٹامک ٹوئیاں مارنے کی سی کیفیت پیدا ہوگئی۔ کرشن چندر نے جدیدیت کے ان ہی منفی پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہوئے کہا کہ:

> ''ادھر کہانی کے میدان میں کچھ نئے لوگ آئے ہیں۔ یہ لوگ بظاہر نئی نسل کے ہیں، لیکن دراصل اپنے جیسے ہیں۔ بالکل ایسے ہی کپڑے پہنتے ہیں۔ اسی طرح شیو کرتے، اسی زبان میں گفتگو کرتے ہیں، جس میں ہم کرتے ہیں۔ اسی طرح روزی، روٹی، ملازمت کی تلاش میں مارے مارے پھرتے ہیں۔ بالکل عام لوگوں کی طرح اپنی غرض کو پورا کرنے کے لیے خوشامد بھی کرتے ہیں۔ ان کی زندگی کے ہر شعبے میں ترتیب ہے، تنظیم ہے، ابلاغ ہے، مقصد ہے، کوئی منزل ہے کوئی جادہ ہے اور اگر کہیں پر کچھ نہیں ہے تو ادب کے میدان میں نہیں ہے۔ وہ

زندگی کے ہر شعبے میں کسی نہ کسی مقصد کو روا رکھتے ہیں صرف ادب میں کسی مقصد کے قائل نہیں۔ آپ جب ان سے بات کریں گے تو ان کی گفتگو بالکل ٹھیک ٹھیک آپ کی سمجھ میں آئے گی مگر جب یہ کہانی لکھیں گے تو آپ کے پلے کچھ نہیں پڑے گا سوائے ایک مجہول چیستاں کے۔ وہ کافی ہاؤس جانے کا راستہ تو جانتے ہیں مگر اپنی کہانی کا راستہ انھیں معلوم نہیں۔ انھیں اپنی ملازمت کا مقصد معلوم ہے اپنی کہانی کا نہیں۔ جب وہ اپنے گھر جاتے ہیں تو دو ٹانگوں کے سہارے قدم اٹھاتے ہوئے جاتے ہیں مگر اپنی کہانی میں سر کے بل رینگتے ہیں اور اسے آرٹ کہتے ہیں۔ میں انھیں کہانی کار نہیں شعبدے باز کہتا ہوں۔ یہ لوگ رنگین الفاظ کے فیتے اپنے منھ سے نکالتے ہیں۔ اپنی ٹوپی سے خرگوش، آپ کی جیب سے انڈا اور آپ کو حیران و ششدر چھوڑ کر چل دیتے ہیں۔ بعد میں آپ سوچتے ہیں کہ آپ کی جیب کی آخری چونی بھی شعبدے باز کی نظر ہوگئی اور ملا کچھ نہیں اور آپ کو کچھ ملے بھی کیوں؟ کیوں کہ یہ لوگ آپ سے کچھ لینے کے قائل ہیں۔ عوض میں کچھ دینے کے قائل نہیں ہیں۔"[1]

کرشن چندر کا مذکورہ بالا قول تو ادب کے مقصدیت کے اوپر ہے جو ان کی ترقی پسندیت کو ثابت کرتا ہے لیکن ادب کے درمیان اس قسم کے تقابلی موازنے ہمیں کسی مفید نتیجے پر نہیں پہنچا سکتے۔ البتہ اتنا ضرور کہہ سکتے ہیں کہ جدیدیت کے افسانہ نگاروں کی اہمیت تاریخی زیادہ اور ادبی کم ہے اور انھیں ہم ایک عبوری دور کے تجرباتی کہانی کاروں کے نام سے یاد کر سکتے ہیں۔ دراصل جدید افسانے کو نئے ماحول، نئے طرز احساس، نئی اقدار اور نئے مسائل نے ایک نئی شکل دی جس سے افسانہ نگاری میں تجربات کا دور

---

1. کرشن چندر، "ہاتھی دانت کا ٹاور"، جدیدیت: تجزیہ و تفہیم، ص 94-293

شروع اور اس میں خاص طور پر ہیئت اور تکنیک پر زور دیا گیا۔ جس سے اس دور میں اردو افسانہ کئی فنی جہات سے آشنا ہوا۔

رجحانات کے سلسلے میں دیکھیں تو ساتویں دہائی کا جدید افسانہ مختلف و متنوع رجحانات و موضوعات کا حامل رہا ہے ان میں کچھ رجحانات وہ ہیں جو پچھلے ادوار میں ایک عرصہ تک اردو افسانے پر چھائے رہے اور اس دہائی میں بھی اپنا ایک مقام بنائے ہوئے تھے۔ بیشتر رجحانات و موضوعات نئے عہد کے پیداوار تھے۔ چند خاص رجحانات یہ ہیں۔ حقیقت نگاری، زندگی کی جامعیت اور اس کے نارمل حسن کو مع نشیب و فراز پیش کرنے کا رجحان، تقسیم کا المیہ اور اس کے ردعمل میں پیدا ہونے والے مختلف رجحانات، مختلف سطحوں پر تہذیبی عکاسی، جدیدیت کا رجحان جس کے تحت تکنیک اور اسلوب میں نت نئے تجربات کیے گئے اور تجریدی و علامتی رجحان جو سب سے اہم ہے اور جس کے ذریعے جدید افسانہ اپنی شناخت کرواتا ہے۔ یہ تمام رجحانات و موضوعات اس بات کا ثبوت ہیں کہ ساتویں دہائی میں اردو افسانے کا کینوس کافی وسیع ہوا۔ فنکاروں نے انسانی زندگی کے مختلف پہلوؤں کا احاطہ کیا اور اسلوب اور ہیئت میں نئے نئے تجربات کر کے فنی نقطۂ نظر سے بھی اسے اہمیت کا حامل بنایا۔

اس دور کے افسانہ نگاروں کا سماجی شعور بھی خاصہ نکھرا ہوا تھا۔ وہ معاشرے اور سماج کی بدلتی صورت حال سے واقف تھے، لیکن اس کا برملا اظہار کم ہی ہو پایا ہے ویسے سماجی حقیقت نگاری اس دور میں بھی کی گئی۔ سماجی حقیقت کی پیش کش اقبال متین، رام لعل، انور عظیم، جوگندر پال اور غیاث احمد گدی کے یہاں ملتی ہے۔ ان میں سے اکثر کے افسانوں میں ایسے سماج کی تصویر کشی ملتی ہے جو اپنی صحیح راہ کا تعین نہیں کر پاتا ہے بلکہ ایک دوراہے پر کھڑا ہے۔ دراصل اس صورت حال کا سبب اس دور کے مخصوص حالات تھے جو 1960 کے بعد ابھرے تھے، یہ انتشار کا دور تھا جو مختلف سطحوں پر رونما ہوا۔ آزادیٔ ملک یا تقسیم ملک کا ردعمل جس خونریزی، فرقہ واریت، لسانی عصبیت، طبقاتی

کشمکش، علاقائیت اور فریب دہی کی صورت میں ظاہر ہوا، اس نے فضا میں بے اطمینانی اور انتشار پیدا کردیا تھا۔ جس کے نتیجے میں نوجوان طبقے میں اضطراب، بے چینی، ڈر اور خوف کی کیفیت پیدا ہوگئی تھی۔ آلام ومصائب کے ہجوم نے فرد کے حوصلوں کو پست کردیا تھا۔ اس کا ذہن متضاد افکار کی آماجگاہ بن گیا تھا۔ افسانہ نگاروں اور ان کے ماحول کے درمیان جب ہر قسم کی مفاہمت کی کوشش ناکام ہوئی تو اس کا ردعمل یہ ہوا کہ جدید افسانے میں شعوری یا غیر شعوری طور پر یہ تمام عناصر راہ پاگئے۔ اب چونکہ فنکار کے اپنے بھی افکار افسانہ میں ظاہر ہوئے لہذا ترسیل وتفہیم کا مسئلہ پیدا ہوگیا۔ خصوصاً جہاں فنکار کے اپنے ماضی کے نجی واقعات وتجربات کا بیان دیو مالائی اور گنجلک اشارات کے ذریعے ہوا وہاں تک قاری کی رسائی مشکل ہوگئی۔

سائنس کی روز افزوں ترقی نے بڑے شہروں کو وسعت دی لیکن وہاں اور ان کے ساتھ چھوٹے شہروں اور قصبوں میں رہنے والوں کے لیے کچھ مسائل بھی پیدا کردیے۔ شہروں میں سمٹی ہوئی اپنائیت، خلوص ومحبت، اخلاقی اقدار اور بڑھی ہوئی بیگانگی، لاتعلقی، سرد مہری اور بے حسی نے افسانہ نگاروں میں جو مایوسی، ڈر وخوف اور جھنجلاہٹ کی کیفیت پیدا کی اس کا اظہار انور سجاد، سریندر پرکاش اور بلراج مین را نے بخوبی کیا۔ ان کے افسانوں میں شہروں کی برق رفتار زندگی، سائنسی وصنعتی ترقی اور ان کے درمیان گذرنے والی بے جان زندگیوں کے بہترین مرقعے ملتے ہیں جن میں زندگی سے بے اطمینانی، بیزاری، جھنجلاہٹ اور بد اخلاقی کا مظاہرہ کرداروں کی حرکات وسکنات سے ہوتا ہے۔ ان افسانوں میں کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ ملتا ہے۔ یہ کردار نئے دور کے انسان کے Frustration کے مظہر ہیں۔ فرد کی تنہائی، مایوسی، بے بسی کے مرقعے انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، رام لعل اور قدرت اللہ شہاب کے علاوہ شوکت صدیقی اور انور سجاد کے یہاں بھی ملتے ہیں۔

اکثر حد سے بڑھی ہوئی مایوسی وبے بسی اور تنہائی کے احساس کا ردعمل احتجاج

کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔ اسی لیے اس دہائی کے افسانے میں احتجاج کی گونج سنائی دیتی ہے۔ اردو ادب میں احتجاج کا رجحان نیا نہیں ہے۔ ''انگارے'' کے افسانوں میں احتجاج کی آواز عورت اور مذہبی تعصبات وتوہمات کے موضوعات میں ملتی ہے۔ بعد کے ترقی پسند افسانہ نگاروں کے یہاں بھی یہ آواز موجود ہے۔ منٹو اور عصمت نے جنس کے موضوع پر بیباکی سے قلم اٹھا کر اس آواز کو برقرار رکھا۔ کرشن چندر اور اختر حسین رائے پوری کے افسانوں میں بھی یہ احتجاج ملتا ہے۔

1960 کے بعد آنے والے افسانہ نگاروں کے یہاں یہ احتجاج ایک نئی شکل میں نظر آتا ہے۔ اس سلسلے میں بلراج مین را، اقبال مجید کے افسانے قابل ذکر ہیں۔ ''کمپوزیشن سریز'' میں بلراج مین را کے احتجاج میں غصہ کا عنصر غالب ہے۔ انھوں نے علامتوں سے کام لیا ہے جن میں ایک حد تک ابہام ضرور ہے۔ اس کے باوجود وہ قاری کے ذہن پر دیرپا تاثر چھوڑتی ہیں۔ غصے اور جوش وخروش میں فنکاروں نے افسانے کی ترتیب ہی بدل دی لیکن بے ترتیبی میں بھی معانی ومطالب کا ایک خزانہ پوشیدہ ہے۔ اقبال مجید کے یہاں یہ احتجاج واضح صورت میں ملتا ہے۔ تاہم ان کے یہاں ابہام کم نظر آتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی تخلیق ''ملک یاقوت کا نوحہ'' قابل ذکر ہے۔

حرماں ومایوسی، بے اطمینانی اور ناآسودگی کا اظہار ہیئت اور تکنیک میں تبدیلی کی صورت میں ظاہر ہوا۔ جدیدیت کے نام پر اردو افسانے میں کئی قابل قدر تجربے ہوئے۔ نئی تکنیکوں پر طبع آزمائی ہوئی۔ کئی پرانی تکنیکوں کو باقاعدہ رجحان کی حیثیت دی گئی جن میں خاص اور اہم تجریدی وعلامتی رجحان ہے۔ ویسے یہ رجحان تقسیم سے پہلے بھی کرشن چندر، احمد ندیم قاسمی، ممتاز شیریں، عزیز احمد، احمد علی اور دیگر تخلیق کاروں کے افسانوں میں ملتا ہے لیکن وہاں وہ دبا دبا سا تھا۔ اب وہ اس دہائی میں ایک باقاعدہ رجحان کی شکل میں منظر عام پر آیا۔ غرض متنوع رجحانات وموضوعات اس بات کا ثبوت ہیں کہ مختصر افسانہ کا کینوس ساتویں دہائی میں کافی وسیع ہوا اور اس نے انسانی زندگی کے

مختلف پہلوؤں کا احاطہ کیا اور اسلوب و ہیئت میں نئے تجربات کر کے فنی نقطۂ نظر سے بھی اسے اہمیت کا حامل بنا دیا۔ لیکن اس حقیقت سے انکار بھی ممکن نہیں کہ کم ہی تخلیق کار تکنیکی تجربات کے دوران اعتدال و توازن برقرار رکھ پائے ورنہ اس دور میں بیشتر افسانہ نگاروں کے ہاتھوں افسانہ تجربات کا گورکھ دھندہ بن کر رہ گیا تھا۔ جدت پسندی کے جنون میں انھوں نے افسانے کے چہرے کو مسخ کر دیا۔

جدیدیت تنہائی، محرومی، حرماں نصیبی اور اس کی اعصاب زدگی کے اظہار سے ہی عبارت نہیں ہے۔ اس میں زندگی کا روشن پہلو، انسان کی عظمت و خوش نصیبی کا بیان بھی ہوتا ہے۔ اس میں آئیڈیالوجی سے بیزاری، جماعت کی نسبت فرد، اس کی ذات کا عرفان، اس کی نفسیات، کیفیات، تنہائی اور مایوسی وغیرہ کے تصورات پر زیادہ زور ملتا ہے۔ قدیم روایات سے اجتناب کی کیفیت بھی اس میں پائی جاتی ہے۔ زبان کے مروج تصور سے انحراف اور اسے نیا روپ دینا، فنی و تکنیکی تجربات بھی اس میں شامل ہیں لیکن ان سب میں اعتدال و توازن کی ضرورت ہے۔ جدیدیت کے حامل ادب پاروں کے ساتھ ترسیل و تفہیم کے مسائل بھی انھیں تخلیق کاروں کے پیدا کردہ ہیں جنھیں حل کرنے کے لیے آٹھویں دہائی کے افسانہ نگار سامنے آئے۔

چنانچہ 1970 کے بعد نئے لکھنے والوں نے محسوس کیا کہ ابہام سے پُر افسانوں کی عمر زیادہ نہیں ہو سکتی اور ترقی پسندیت اب از کار رفتہ ہو چکی ہے لہٰذا ان دونوں کے درمیان سے نئے لکھنے والوں نے ایک راہ ڈھونڈ نکالی۔ جدید رجحان کے تحت لکھنے والوں کے یہاں سماجی مسائل کا فقدان ہو گیا تھا۔ وہ فرد اور اپنے ہی حصار میں مقید ہو کر رہ گئے تھے جس کی وجہ سے ''افسانہ'' عام قاری کی دلچسپی کی چیز نہ رہ کر صرف چند دانشوروں کی ذہنی غذا بن گیا تھا۔

اس طرح دیکھیں تو ساتویں دہائی کے بعد کی کہانی میں خواہ وہ واقعاتی ہو، تجریدی ہو یا علاماتی ہو، کہانی پن کی لو پھر ٹمٹمانے لگی ہے۔ ہیولوں کی شکل میں ہی سہی

کردار پھر لوٹ رہے ہیں اور وحدت تاثر کی گم شدہ کڑی ایک بار پھر کہانی کے ہاتھ آ گئی ہے۔ یہ کہانی کار اپنے علامتی افسانوں میں کوئی نہ کوئی ایسا عنصر ضرور شامل کرتے ہیں جن کے وسیلے سے ان کی مخصوص علامت کا سرا پڑھنے والوں کے ہاتھ آ جاتا ہے اور اس کے سہارے وہ حسب توفیق کہانی کی مختلف سطحوں سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔ قبل ازیں حد درجہ نجی علامات کے استعمال نے کہانی کو جس طرح چیستاں بنا دیا تھا اس سے بھی نئی نسل نے عبرت حاصل کی ہے اور ان کی بیشتر کہانیوں میں جو علاماتی ہیں، دیومالا اور اساطیر سے اخذ کردہ، نسبتاً کم غیر مانوس علامتیں استعمال میں آئی ہیں۔

چنانچہ 1970 کے بعد کے لکھنے والوں نے سب سے پہلے افسانے میں سماجی مسائل کو پھر سے اہم مقام عطا کیا۔ اگر کبھی کبھار فرد کو موضوع بنایا بھی تو ایسے فرد کے مسئلے کو چنا جس کا تعلق براہِ راست سماج سے تھا یا جو ہمارے سماج کا نمائندہ تھا۔ نتیجے کے طور پر کہانیوں میں پھر سے وسعت، تنوع اور ہمہ گیری پیدا ہونے لگی۔ فنی نقطۂ نظر سے نئے افسانہ نگاروں نے بیانیہ اسلوب کا سہارا نہیں لیا بلکہ جدید رجحان کے زیر اثر لکھے گئے کامیاب افسانوں کو اپنے لیے مشعل راہ بنایا۔ چند کہانی کاروں نے انتظار حسین کے اسلوب نگارش کو اپنایا اور چند نے انور سجاد سے متاثر ہو کر لکھنا شروع کیا۔

ترقی پسند تحریک کے دور میں افسانے جس اکہرے پن میں مبتلا ہو گئے تھے اور جس سے ان میں سپاٹ بیانی اور یکسانیت آ گئی تھی اس سے نئے لکھنے والوں نے اجتناب برتا اور جدید رجحان کی ابہام پسندی سے دامن کش ہو کر ایسے عناصر کو اپنی کہانیوں میں جگہ دی جو کہانی میں کئی سطحیں پیدا کرنے میں ممد و معاون ثابت ہو سکتے تھے۔ اس عمل سے کہانی کا اکہرا پن ختم ہو گیا اور پھر سے ''کہانی پن'' کی مراجعت ہو گئی۔ دونوں رجحانات کے بیچ کی راہ بلاشبہ افسانے کے لیے سود مند ثابت ہوئی اور اس طرح سلام بن رزاق، انور خان، انور قمر، شوکت حیات، شفق، قمر احسن، احمد داؤد، آصف فرخی، عبدالصمد، رضوان احمد، انیس رفیع، سید محمد اشرف، حمید سہروردی اور علی امام نقوی وغیرہ

جیسے افسانہ نگار اردو میں پیدا ہوئے۔ 1970 کے بعد کی نسل کے سلسلے میں طارق چھتاری نے سید محمد عقیل کا یہ اقتباس نقل کیا ہے کہ:

"نئی نسل کی نئی کہانی کو1970 گردوپیش سے سمجھنا مناسب ہے۔ ان میں خصوصاً نو عمر لکھنے والے، جنھوں نے نئی حسیت اور فن کے نئے راستوں کو اپنا کر کہانی لکھنا شروع کیا ہے اور اپنی حقیقتوں کو اپنی زندگی کے آئینے میں دیکھ کر کہانی کے لیے قلم اٹھا رہے ہیں، اس طرح ان کی حقیقت نگاری فرضی اوڑھی ہوئی نہیں بلکہ ان کے گردوپیش کی دنیا سے وجود میں آرہی ہے۔ جسے کہانی کار بھگت بھی رہا ہے اور جس کے لیے وہ کسی مغالطے میں خود کو پھنسا کر ایک عجوبہ بننا نہیں چاہتا۔ اب اس نے اچھی طرح سمجھ لیا ہے کہ حقیقت نگاری ہی ادیب کا اصل فن ہے باقی سب کچھ تزئین فن ہے اور یہ حقیقت نگاری اس وژن کے بغیر حاصل نہیں ہوسکتی ہے جو ادیب کی سماجی زندگی کا وژن ہے۔"[1]

چنانچہ 1970 کے بعد والی نسل نے اپنے سماج میں جو کچھ دیکھا، خود اپنی زندگی میں جو تجربہ کیا، اپنے گردوپیش بکھرے ہوئے جن مسائل کا مشاہدہ کیا انھیں من وعن بیان کردیا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اسلوب 'بیانیہ' اختیار نہیں کیا۔ کبھی علامتوں کے ذریعے کبھی تمثیل اور کبھی استعاروں میں اپنی بات کہنے کی کوشش کی۔ گویا 1970 کے بعد والی نسل نے جدید رجحان کی انتہا پسندی سے گریزاں ہوکر افسانے کو سنبھال لیا۔ اس سلسلے میں قمر احسن کا یہ طویل اقتباس قابل غور ہے:

"اگر 70 کے بعد والی نسل نے سنبھال نہ لیا ہوتا تو افسانہ دوسری انتہا پسندی کا شکار ہوکر اس بری طرح برباد ہوتا جس طرح تحریک کے دور کا افسانہ برباد ہوا تھا، اس 1970 کے بعد والی نسل کا سب سے بڑا

1۔ طارق چھتاری، جدید افسانہ اردو، ہندی، ص 132

کارنامہ یہ ہے کہ اس نے افسانے کے اصل خدوخال اسے واپس دیے۔ دادی، نانی کی کہانیوں سے داستان تک اور داستان سے ماضی پرستی کے رجحان تک افسانہ دراصل نقل واقعہ رہا ہے۔ اب اس بات کی شدید ضرورت ہے کہ اسے اہم اور کامیاب تجربہ کی شکل میں پیش کریں اور ایک بار پھر افسانہ کی فنیت اور کہانی پن کو آزمائیں۔ خواہ یہ کہانی پن زیریں رو کی ہی طرح ہو۔ اس لیے کہ افسانہ کی کمزوری شناخت یا مجبوری ہے کہ وہ گڑھا ہوا ہوگا۔ مجرد خیال، احساس یا واقعہ بغیر کہانی پن التباس کے افسانہ میں ممکن ہی نہیں اور کسی سوشل Relevance کے بغیر اس کا تصور ہی ناممکن ہے۔ چونکہ یہ بیانیہ (خوبصورت یا ناقص) کا محتاج ہے اور رہے گا اس لیے اس میں زمانہ، پلاٹ اور نقل واقعہ یا واقعہ کا ہونا ضروری ہے۔ (جس میں آپ حسب منشا توڑ مروڑ یا الٹ پھیر کر سکتے ہیں) ورنہ افسانہ افسانہ ہی نہ ہو پائے گا۔ خواہ وہ کچھ بھی کہلائے۔ میرے اکثر دوستوں نے مجھے اس بات پر مطعون کیا ہے کہ میرے یہاں انھیں کہانی پن زیادہ نظر نہیں آتا، بقول ان کے فاکنر یا کافکا کا زمانہ گزر چکا ہے۔ حالانکہ یہ افسانے کی وہ واحد حقیقت ہے جس کے بغیر افسانے کا وجود ہی مشتبہ ہو جاتا ہے۔ ریویل نے پلاٹ، منظر نامہ، کہانی، واقعہ سب کچھ توڑ پھوڑ ڈالا۔ لیکن کہانی پن (جو بیانیہ کا تلازمہ ہے) سے وہ بچ ہی نہیں سکا۔ الجھا بیانیہ، ٹائم، سیکوئنس پلاٹ اور واقعہ کی بے ربطی سب کچھ ممکن ہے۔ لیکن انحراف اور انکار کی حد تک نہیں محض گریز کی حد تک، اس لیے کہ افسانے کی بنیادی اکائی استعارہ یا علامت یا تمثیل نہیں بلکہ واقعہ، پلاٹ، زمانہ اور زبان ہے۔ استعارہ اور علامت مجرد شکل میں شاعری میں ممکن ہی نہیں بلکہ بعض حالات میں

مستحسن بھی ہے لیکن افسانے میں علامت یا استعارہ بغیر سیاق وسباق کے ممکن نہیں۔ افسانے کی علامت یا استعارہ ہمیشہ واقعاتی سطح پر ہوگی۔ یہ شاعری کا مقصود تخلیق تو ہو سکتے ہیں لیکن افسانہ محض استعارہ یا علامت کے لیے نہیں لکھا جا سکتا، اس لیے یہاں تو مقصود وہ واقعہ ہے جو ان استعاروں اور علامتوں کے ذریعے بیان ہو رہا ہے۔

اس طرح 70 کے بعد والے افسانے میں تمام تجربات سے گزر کر اب اس کے مثبت پہلو نمایاں اور بہت نمایاں ہو رہے ہیں اور تجربات بھی محض تجربہ پسندی کے لیے نہ ہو کر صنفی امکانات کی تلاش کے لیے کی جا رہی ہیں۔"[1]

اقتباس کے مذکورہ بیان سے اس امر پر روشنی پڑتی ہے کہ 1970 کے بعد کی نسل نے خود بخود تجربہ نہ کر کے، پرانی نسل کے تجربوں سے فائدہ اٹھایا اور افسانے کے لیے جو جو اجزائے ترکیبی ضروری تھے انھیں اپنایا۔ کہانی پن پھر سے لوٹ آیا اور سپاٹ بیانیہ بھی ختم ہو گیا۔ 1970 کے بعد کی نسل نے افسانہ کے افق پر اپنے پاؤں اتنی مضبوطی سے جمائے تھے کہ 1960 کے بعد کی نسل کی انتہا پسند جدید افسانہ نگار بھی ان کے اسلوب اور اسٹائل سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ غیاث احمد گدی جن کا جدید رجحان کی طرف خاصا جھکاؤ ہو گیا تھا۔ پھر سے کہانی کو کہانی کی اصل شکل میں دیکھنے کے آرزو مند ہو گئے۔ خود انور سجاد نے واضح اور تجرید کی بھول بھلیوں سے مبرا کہانیاں لکھنی شروع کر دیں۔ سریندر پرکاش جو "تلقارمس"، "دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم"، "برف پر ایک مکالمہ" جیسی کہانیاں لکھ چکے تھے۔ "بجوکا" اور "بازگوئی" جیسی کہانیاں لکھنے لگے۔ جوگندر پال کے یہاں بھی "ابہام" داخل ہوتا جا رہا تھا مگر وہ پھر سے اپنی پرانی روش یعنی قصے اور پلاٹ کی طرف لوٹ آئے۔ بلکہ اگر یہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا کہ خود جدید

1۔ بحوالہ طارق چھتاری، جدید افسانہ اردو، ہندی، ص 34-133

رجحان کے علمبرداروں نے بھی اپنے کیے ہوئے تجربوں میں سے صرف کامیاب کو اپنایا اور انتہا پسندی سے منھ موڑ کر سماجی مسائل پر اچھی اور پسندیدہ کہانیوں کی تخلیق کی۔

آٹھویں دہائی سے تخلیق کاروں کو یہ احساس بھی ہوا کہ موضوع کو نظر انداز کر کے محض اسلوب کی شعبدہ بازی سے وہ کامیابی حاصل نہیں کر سکتے۔ علامتی واستعاراتی اسلوب کے ذریعہ کسی خیال یا احساس کو تو بخوبی پیش کیا جاسکتا ہے لیکن اس کے ذریعے پورے سماج کی عکاسی یا اس کے متعدد مسائل کا احاطہ کرنا ممکن نہیں ہے۔ ہر موضوع ایک مخصوص اسلوب کا متقاضی ہوتا ہے اسی لیے فنکار علامتی اسلوب کے علاوہ دیگر اسالیب کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ ویسے بھی عالمی سطح پر افسانہ نگاری کا جائزہ لیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ بیرونی ممالک کے ادب میں علامتی وتجریدی اسلوب کے بجائے وضاحتی اسلوب مقبول ہے۔

سابقہ روایات سے قطع تعلق کر کے جدید افسانہ خود کوئی مستقل، مستحکم اور صحت مند روایت قائم نہ کر سکا تھا۔ اسی لیے اب افسانہ نگاروں نے روایتوں سے رشتہ استوار کیا۔ ان کی تخلیقات میں قدیم روایات کا تسلسل بلکہ ان کی توسیع ملتی ہے۔ بالخصوص ''انگارے'' پریم چند، کرشن چندر، بیدی اور منٹو کی روایات ترقی یافتہ شکل میں افسانوی ادب میں شامل ہوئیں۔

اب افسانہ نسبتاً آزاد فضا میں سانس لے رہا ہے۔ اس کے فکر وعمل دونوں آزاد ہیں۔ اس میں وسعت کے بہتر امکانات موجود ہیں۔ لہٰذا اس میں نت نئے تجربات کیے جارہے ہیں، ہیئت اور تکنیک پر بھی توجہ دی جارہی ہے۔ تکنیک میں داخلی خود کلامی، منقول خود کلامی، صیغۂ حال کا استعمال، افسانے میں ماضی وحال کی چھوٹی چھوٹی جزئیات کی شمولیت، استعجابیہ انجام سے تاثر پیدا کرنے کی کوشش جدید تر افسانے میں ملتی ہے۔ موضوع کی وسعت کے لحاظ سے طویل مختصر افسانے بھی لکھے جارہے ہیں۔ ان کے بالمقابل منی کہانیوں اور منظوم افسانوں کی بھی اچھی خاصی تعداد نظر آتی ہے۔ ایسے بھی

افسانے لکھے جارہے ہیں جو صحافت اور تاریخ سے قریب تر نظر آتے ہیں۔ نیوز کی بنیاد پر اچھے افسانے لکھے گئے ہیں جن میں نیوز کی خصوصیات بھی جھلکتی ہیں۔ ماضی وحال سے تاریخی اور حقیقی کردار لے کر ان کے دوش بدوش تخیلی کرداروں کو پیش کیا جارہا ہے۔ اس کی مثالیں قرۃ العین حیدر کے یہاں ملتی ہیں۔ آج کل ایسے افسانے بھی لکھے جارہے ہیں جن میں رپورتاژ کا عکس نظر آتا ہے۔

دراصل کسی بھی تحریک، رجحان یا ازم کا اچھا یا برا ثابت ہونا بہت کچھ اس بات پر منحصر کرتا ہے کہ فنکار اسے کس طرح برتتا ہے۔ یہی حال نئے تجربات کا ہے۔ قارئین کی ارتقا پذیر ذہنیت کے مدنظر فنی وتکنیکی تجربے بھی ضروری ہیں۔ کیونکہ آج کا قاری نسبتاً زیادہ تعلیم یافتہ دور اندیش، پر پیچ ذہن اور فطرت کا مالک ہے۔ یہ باشعور قاری فن اور تکنیک کے داؤ پیچ سے بھی واقف ہے اور کسی تخلیق میں نئی سمتوں کی شناخت کی صلاحیت بھی رکھتا ہے۔ شاید اسی لیے واردات قلبی اور حقائق زندگی کا سیدھا سپاٹ انداز بیان اسے اتنا اپیل نہیں کرتا۔ یہی سبب ہے کہ آج کل اظہار بیان کے نت نئے موثر طریقے ایجاد ہورہے ہیں۔ یہی وقت کا تقاضہ ہے۔ ہاں! فنکار کو اس بات کا خیال ضرور رکھنا چاہیے کہ ابلاغ کے سلسلے میں ترسیل وتفہیم کا مسئلہ نہ کھڑا ہو۔

باب چهارم

اردو افسانے میں ہیئتی اور تکنیکی تجربات کا تجزیاتی مطالعہ 1960 کے بعد

گذشتہ نصف صدی میں اردو کے افسانوی ادب نے تعمیر و ترقی کی کئی منزلیں طے کی ہیں اور یہ پیش رفت بڑی تیز رفتار، کثیر الجہت اور پہلو دار رہی ہے اس لیے کہ دوسری جنگ عظیم اور پھر آزادی کے بعد ملک کے سماجی، سیاسی اور اقتصادی حالات میں بڑی نتیجہ خیز تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ان کے اثر سے انسانی رشتے اور سماجی رویے بھی بدلے۔ تقسیم، فسادات، ہجرت، خاتمۂ زمینداری، صنعتوں کا فروغ، زرعی ترقیاں، مزدوروں کی تحریکیں، تعلیم کی توسیع، ہمسایوں سے جنگیں، ہریجنوں اور اقلیتوں کے ساتھ بے انصافیاں، عدم تحفظ، بے روزگاری، بڑھتی ہوئی گرانی اور ایسے ہی دوسرے قومی مسائل نے عام انسانی زندگی پر گہرے اثرات مرتب کیے۔ اس عہد کے اردو افسانے میں اس صورت حال سے پیدا شدہ سماجی کیفیات اور انسانی نفسیات کی پیش کش کے لیے اظہار و اسلوب، ہیئت اور تکنیک کے نو بہ نو تجربے کیے گئے۔

نئی سماجی حقیقتوں کے ادراک اور اظہار نے افسانے میں نئے رجحانات کو جنم دیا اور ان کی پرورش کے لیے راہیں ہموار کیں۔ مغرب کے افسانوی ادب میں جو رجحانات اور تجربات جگہ بنا چکے تھے اردو افسانہ ان سے بھی متاثر ہوا۔ پلاٹ کی اہمیت کم ہو گئی، افسانے کے مسلمہ اور مروجہ فنی عناصر کو برتنے سے گریز کیا جانے لگا اور اظہار و اسلوب میں نئے پیرائے اپنائے جانے لگے۔ بعض افسانہ نگاروں نے بیانیہ اور حقیقت پسندانہ تکنیک کے بجائے داخلی، ہیئتی اور علامتی اظہار پر زور بھی دیا، نتیجتاً ہر نئے تجربے

کی طرح یہ سارے تجربات بھی بڑے انوکھے اور پرکشش معلوم ہوئے اور نوجوان لکھنے والوں نے اس کو ادبی فیشن کی طرح اپنایا بھی۔

آزادیِ وطن کے بعد ہمارے افسانہ نگاروں نے جہاں نت نئے فنی تجربوں اور تکنیکوں سے مختصر افسانہ کے فن کو بہرہ مند کیا وہیں افسانے کی قدیم روایتی ہیئتوں کو بھی نئے اسلوب و تکنیک اور فکر و انداز میں فنکارانہ طور پر برتنے کی مسلسل کوشش کی اور اس طرح اردو افسانے کی وسعتوں میں اضافہ ہوتا چلا گیا۔

جہاں تک جدید افسانے میں ہیئت اور تکنیک کے تجربہ کا سوال ہے تو موضوعات اور طرزِ اظہار کو لے کر اردو افسانوں میں نئے تفہیم اور صورت و معنی کا ایک ایسا سیلاب آیا جو قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، اقبال مجید سے لے کر انور سجاد، سریندر پرکاش، بلراج مین را، احمد ہمیش، انور عظیم، غیاث احمد گدی، کلام حیدری اور جوگندر پال تک پھیلتا چلا گیا ہے۔ جن میں سے کم و بیش تمام لوگوں نے فن کے حوالے سے تجربے بھی کیے ہیں۔

موضوع، اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے جدید افسانے کی کئی نمایاں خصوصیات ہیں۔ ان میں تنہائی، علاقائیت، اجنبیت، بے گانگی، کرب، اضطراب، مشینی اور صنعتی نظام، قدروں کا زوال، مایوسی، خوف، ٹوٹتے بکھرتے رشتے ناطے اور تہذیبی بازیافت اور اسی قبیل کے دوسرے موضوعات ہیں تو اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے علامت نگاری، علامتی کردار کی پیش کش، استعارے، امیجز، تمثیل، داستانوی انداز، دیو مالا اور اساطیر، مرکب اور پیچیدہ پلاٹ، نثر میں شعری زبان کا استعمال، کلیدی جملوں کی تکرار، تجریدیت، اینٹی کلائمکس، اینٹی کردار اور اینٹی پلاٹ افسانے، شعور کی رو، آزاد تلازمۂ خیال، فلیش بیک کی تکنیک وغیرہ قابل ذکر ہیں۔ اس باب میں جدید اردو افسانے کی انہی خصوصیات کی روشنی میں ان نمائندہ افسانہ نگاروں کے فن سے بحث کیا جائے گا جن کے یہاں اسلوب، ہیئت اور تکنیک کے تجربے ہوئے ہیں۔

اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے دیکھیں تو قرۃ العین حیدر کے دور سے افسانہ نگاری میں نئی طرح کی تبدیلی نظر آنے لگتی ہے۔ محمود ہاشمی نے قرۃ العین حیدر کے افسانوں کے پہلے مجموعے ''ستاروں سے آگے'' کو جدید افسانے کا نقطۂ آغاز کہا تھا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ان کے یہاں اس مجموعے کے کردار کہانی کی لگی بندھی ڈگر توڑنے میں کامیاب ہو گئے تھے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں کہانی کا پلاٹ بہت زیادہ نظر انداز نہیں ہوتا تاہم مواد بہت اہم ہو جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوی سفر کو دیکھیں تو ان میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ستاروں سے آگے'' 1946، دوسرا ''شیشے کا گھر'' 1954، تیسرا ''پت جھڑ کی آواز'' 1967، چوتھا ''روشنی کی رفتار''، 1982، پانچواں ''جگنوؤں کی دنیا'' 1990، ''کہرے کے پیچھے'' اور ''جہاں پھول کھلتے ہیں'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں، اسی طرح انھوں نے سات ناول، چار ناولٹ اور چار رپورتاژ بھی لکھے ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے افسانے کو تاریخ کی زبان دی اور افسانے کو زمانی جہات میں پہنچا دیا۔ یہ 1965 کے بعد آنے والے افسانوں میں تکنیکی تبدیلیوں کی خوش خبری تھی۔ حالانکہ قرۃ العین حیدر نے موضوع کا دامن ہاتھ سے جانے نہیں دیا مگر زمانی انداز کے بیانیے کو معاشرتی تاریخیت کے ساتھ قائم کرنے میں انھوں نے بڑا رول ادا کیا۔ قرۃ العین حیدر کا افسانہ ''ہاؤسنگ سوسائٹی''، تقسیم ہند کی تصویر کشی گزرے ہوئے وقت کی شکل میں کرتا ہے۔ یہ افسانہ تکنیک کے لحاظ سے روایتی افسانوں سے مختلف ہے۔ اس میں زمانی، مکانی اور معاشرتی سیال پن ہے۔ ''ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی'' میں قرۃ العین حیدر نے وقت کو تقسیم کی طرح برتا ہے۔ افسانہ نگاری محض تکنیک یا اس کی تبدیلی نہیں ہے بلکہ اس کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس تبدیلی سے افسانہ کتنا جاندار ہو گیا ہے۔ ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' کی کامیابی اسی بات پر منحصر ہے، ''فوٹو گرافر''، ''سینٹ فلورا آف جارجیا''، ''روشنی کی رفتار''، ''نظارہ درمیاں ہے'' اور ''ملفوظات حاجی گل بابا

بیکتاشی'' معاشرتی تاریخیت کی اچھی مثال ہے۔ آخرالذکر افسانہ جدید افسانے کے زمرے میں آتا ہے۔ اس کا اسلوب نگارش اسی طرز کا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے پیش روؤں اور معاصرین سے الگ راہ اختیار کی ہے۔ اس لیے نہ صرف موضوعات و مسائل کے اعتبار سے ان کے افسانے میں نئی روح موجزن تھی بلکہ اپنی تکنیک میں بھی وہ سب جداگانہ ہیں۔

تکنیک کے اعتبار سے قرۃ العین حیدر کے افسانوں کو دو حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں۔ پہلے حصے میں ان کی تکنیک میں ایک بے تکلفی نمایاں ہے، افسانہ کہیں سے اچانک شروع ہو کر کسی بھی موڑ پر اچانک ختم ہو جاتا ہے۔ یہ افسانے ہیئت کے اس پرانے تصور کی نفی کرتے ہیں جو پلاٹ پر استوار ہوتا تھا۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوں کی تکنیک میں وہ فضا بھی ایک اہم کردار انجام دیتی ہے جو صرف انہی کی دین ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانے خیالات کے بہاؤ میں سیدھی لکیر پر رواں دواں نظر نہیں آتے بلکہ ان کے رفتار میں کجی بھی ہے اور تیزی بھی۔ ان کے یہاں افسانہ عمل کے سہارے آگے نہیں بڑھتا بلکہ کرداروں کی باہمی گفتگو، نوک جھونک اور بحث مباحثے کی فضا میں آگے بڑھتا ہے۔ تکنیک میں بیان اور تصویر کشی سے کچھ زیادہ ہی کام لیا گیا ہے، قرۃ العین حیدر کے افسانوں کے کردار بڑے باشعور اور تعلیم یافتہ ہیں اس لیے ان کے ذریعہ ہمیں نئی نسل کی فہم و فراست کا پتہ چلتا ہے۔ اس عہد کے قومی اور بین الاقوامی سیاسی اور سماجی حالات کا بھی بخوبی علم ہو جاتا ہے، لیکن کوئی ایک افسانوی کردار یا واقعہ ذہن پر اپنا نقش نہیں چھوڑ پاتا۔ کسی ایک مرکز کے نہ ہونے کی وجہ سے افسانہ میں وحدت تاثر بھی ناپید ہے۔ کہیں انشایئے کا انداز حاوی ہو گیا ہے، تو کہیں رپورتاژ کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ کہیں مکالمہ تقریر بن گیا ہے، تو کہیں تصویر کشی محض آرائش یا اشیا شماری تک محدود ہو کر رہ گئی ہے، افسانہ کے مختلف اجزا ایک دوسرے سے پیوست ہونے کے بجائے علاحدہ علاحدہ نظر آتے ہیں یہ

کیفیت ان کے بعد کے افسانوں میں کم ہوتی چلی گئی ہے۔

تکنیک کی دوسری مثال وہ افسانے ہیں جو 1947 کے بعد کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان میں بے تکلفی کا وہ عنصر کم پایا جاتا ہے۔ جس کی وجہ سے ''ستاروں سے آگے'' کے افسانوں کی تکنیک میں لامرکزیت کی سی کیفیت پیدا ہوگئی تھی۔ بعد کے افسانوں میں صیغہ متکلم کا استعمال تو ضرور ہے مگر جذباتیت کی لے دھیمی پڑ گئی ہے۔ افسانے عموماً بے پلاٹ ہیں اس لیے زمان کا دھارا ٹوٹتا تو ہے لیکن انتشار کی کیفیت سے دوچار نہیں کراتا بلکہ واقعات کو بیان کرنے میں کہیں کہیں اس قدر تسلسل پیدا ہوگیا ہے کہ پلاٹ کی بندش کا گمان ہونے لگتا ہے۔ مثلاً ''پت جھڑ کی آواز''، ''کارمن''، ''حسب نسب'' اور ''جن بولو تارا تارا'' جیسے افسانوں میں تکنیک صاف اور رواں ہے۔ ''ہاؤسنگ سوسائٹی'' اور ''جلاوطن'' جیسے طویل واہم افسانوں کا موضوع ایک بڑے عرصے پر محیط ہے۔ ان افسانوں میں جو مسائل پیش کیے گئے ہیں وہ حقیقی اور مادی ہیں، ان افسانوں کی تکنیک سیدھی نہیں ہے۔ افسانوں میں چونکہ زماں کئی برسوں پر محیط ہے اس لیے قرۃ العین کو ایک ایسی تکنیک اختیار کرنی پڑی جس میں پلاٹ بار بار ٹوٹتا ہے، وقت کا دھارا کبھی پیچھے کی طرف مڑ جاتا ہے، کبھی اس کی رفتار سست پڑ جاتی ہے اور کبھی تیز ہوجاتی ہے۔ ماضی اور حال بیشتر مقامات پر گڈمڈ ہوگئے ہیں۔ تاہم کہیں فنی ضبط، انتشار کا شکار نہیں ہوتا۔ ''سینٹ فلورا آف جارجیا کے اعترافات'' اور ''روشنی کی رفتار'' جیسے افسانے تو طویل بھی ہیں اور ان میں صدیوں کی کہانیاں سمودی گئی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے بیشتر افسانے وہ ہیں جن میں واحد متکلم کا صیغہ ہے۔ جس کی وجہ سے یہ افسانے کسی نجی ڈائری کے منتشر اوراق کا تاثر دیتے ہیں۔ افسانہ نگار جب افسانے کی یہ تکنیک اختیار کرتا ہے تو افسانہ عموماً جذبات کے بے پناہ تموج کا اظہار بن جاتا ہے۔ اسی قبیل سے ان کا ایک افسانہ ''یاد کی ایک دھنک جلے'' ہے جو ان

کے افسانوں کے تیسرے مجموعے پت جھڑ کی آواز 1967 میں شامل ہے۔

"یاد کی ایک دھنک جلے" میں قرۃ العین نے ذاتی سرگذشت کا انداز پیدا کر کے گزرے ہوئے دنوں کی یادوں کو بڑے موثر انداز میں بیان کیا ہے۔ اس افسانے میں مرکزی کردار "گریسی" (ایک خاتون) ہے لیکن مصنفہ ہر مقام پر ایک فعال کردار کے طور پر سرگرم دکھائی دیتی ہیں۔ یہ افسانہ بھی راوی کی زبان میں صیغہ واحد متکلم کے ذریعہ اس طرح شروع ہوتا ہے:

> "جب کبھی میں آگ بجھانے والا انجن شہر کی سڑکوں پر سے گذرتا دیکھتی ہوں تو مجھے ناصر چچا یاد آجاتے ہیں، فائر بریگیڈ اور ناصر چچا بچپن سے میرے ذہن میں لازم وملزوم ہیں۔"[1]

یہیں سے راوی کے ذہن میں یاد کی ایک دھنک جل اٹھتی ہے۔ کہانی میں راوی کے بعض بیانات میں حقیقی کرداروں کی بھی جھلک ملتی ہے۔ ماضی کے واقعات سناتے وقت وہ کچھ ایسے ناموں کا ذکر کرتی ہیں جو افسانوں کے علاوہ بھی اپنے دور کی نامور اور جانی پہچانی شخصیتیں تھیں۔ ان حقیقی ناموں سے افسانے کا تاثر کہیں زیادہ گہرا ہو جاتا ہے اور گزرے ہوئے تمام واقعات سے افسانے کی فضا پر حقیقت کا رنگ چھانے لگتا ہے۔ یہاں تک کہ ایک جگہ پر وہ اپنے والد کا نام بھی سجاد بتاتی ہیں۔ ایک جگہ ناصر چچا کہتے ہیں، سنا ہے تم افسانہ لکھنے لگی ہو؟ اس طرح پڑھنے والا افسانے کے سارے واقعات کو حقیقی اور افسانہ نگار کی آپ بیتی سمجھنے لگتا ہے۔ جس سے افسانے کی دل چسپی کئی گنا زیادہ بڑھ جاتی ہے۔

"پت جھڑ کی آواز" کا سب سے مختصر افسانہ "ایک مکالمہ ہے" اس افسانے میں مکالماتی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ اپنے عنوان کی مناسبت سے اس کہانی میں سارے واقعات مکالموں ہی کے ذریعے سامنے آتے جاتے ہیں۔ یہ افسانہ بظاہر دو

1۔ قرۃ العین حیدر، پت جھڑ کی آواز، مطبوعہ مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 1975، ص 95

کرداروں کی گفتگو اور مکالموں پر مبنی ہے۔ یہ دونوں کردار اس دور کے کوئی بھی دو انسان ہوسکتے ہیں، دونوں مرد بھی ہوسکتے ہیں دونوں عورتیں بھی ہوسکتی ہیں یا ایک مرد اور ایک عورت۔ اس وجہ سے مصنف نے کوئی نام دینے کے بجائے صرف ''الف'' اور ''ب'' کے ذریعے دونوں کرداروں کو پیش کیا ہے۔ مکالموں کا سلسلہ حال سے ماضی اور ماضی سے حال کی طرف آگے پیچھے ہوتا رہتا ہے، افسانہ نگار نے ان دونوں کرداروں کی گفتگو کے دوران بہت سارے مسائل کو موضوع بحث بنایا ہے۔ غور سے افسانہ پڑھنے پر اندازہ ہوتا ہے کہ ''الف''، ''ب'' دونوں ہی کردار مصنف کی شکل میں باتیں کر رہی ہے۔ افسانہ نگار اس کہانی میں بھی شعور کی رو کا بھی استعمال کیا ہے۔

افسانہ ''ایک مکالمہ'' میں نہ تو باتوں کی وضاحت ہے اور نہ ہی گفتگو کا سلسلہ بالترتیب آگے بڑھتا ہے۔ ذہن میں خیال آتے جاتے ہیں اور بغیر کسی تمہید کے ادا کردیے جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل اقتباس میں یہ تمام باتیں دیکھی جاسکتی ہیں:

> الف: جب میں باتیں کرتا ہوں مجھے لگتا ہے میں کسی مردہ زبان میں بول رہا ہوں۔ لوگ مجھے سمجھ نہیں سکتے۔ سنسکرت یا پہلوی یا لاطینی الفاظ کے معنی بدل گئے ہیں۔
>
> ب: دانش بیگم صاحبہ کا پسندیدہ رقص ہے۔ آج کل لوگ سوائے اور تھری ہینڈ ریڈ میں کون سا ناچ ناچ رہی ہیں۔
>
> الف: غدار اور جاسوس اور مجرم اور قاتل اور جیلر اور پھانسی کی رسی اور کوٹھری کی سلاخیں اور بے عزتی کی زندگی اور بے عزتی کی موت اور جگ ہنسائی اور رسوائی اور اس

طرح کے تصورات کا گویا ایک ریلا ہے۔‘‘[1]

جیسا کہ خود اس اقتباس میں ظاہر کیا گیا ہے یہ محض تصورات ہیں اور تصورات کسی چیز کے پابند نہیں ہوا کرتے ہیں۔ افسانہ نگار نے اس کہانی میں شعور کے آزاد بہاؤ کے ساتھ بہت سارے مسئلوں کو بغیر حل کیے ہوئے ہو بہو ویسا ہی پیش کر دیا ہے۔ مگر مجموعی طور پر وقت کو کہانی کا بنیادی مرکز بنایا ہے۔ وقت بہر حال گزرتا رہتا ہے۔ زندگی اور موت دونوں کے ساتھ اس کا یکساں تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ افسانے کے دونوں کردار نہ تو زندگی سے مطمئن ہیں اور نہ ہی موت کو ہنس کر گلے لگانے پر آمادہ ہیں، بلکہ پوری فضا خوف وہراس کے عالم میں ڈوبی ہوئی ہے۔ چونکہ پورے افسانے میں تمام واقعات کا تعلق ذہنی سوچ سے جڑا ہوا ہے، اس لیے کہانی میں تجرید کا عنصر زیادہ نمایاں ہے اور بیشتر جملے اشارے وکنایے کی شکل میں غور وفکر کا مطالبہ کرتے ہیں۔ یہ افسانہ مصنفہ کی دوسری کہانیوں کے مقابلے میں کسی قدر پیچیدہ ہے، اس کی کئی وجہ ہیں، ایک تو یہ کہ کرداروں کے الجھے اور منتشر خیالات سے کہانی کی پوری فضا میں بوجھل اور اکتا دینے والی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ پورا افسانہ واقعات کا نمایاں اتار چڑھاؤ کے بغیر یکساں لب ولہجے کے ساتھ پروان چڑھتا ہے۔ قاری کو نہ تو واقعے کی بتدریج ارتقا کا احساس ہوتا ہے اور نہ ہی کسی نئے انکشاف کی امید ہوتی ہے۔

تکنیک کے لحاظ سے قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں ’’لندن لیٹر‘‘ اور ’’ڈالن والا‘‘ بھی خاصا اہم ہے۔ ’’لندن لیٹر‘‘ ایک رپورتاژ کی طرح ہے۔ جس میں ڈاکومنٹری کی تکنیک کو اپنایا گیا ہے۔ ایک کے بعد ایک منظر آنکھوں کے سامنے ابھرتا ہے اور اپنا نقش مرتب کرتا چلا جاتا ہے۔ مختلف تہذیبیں یکے بعد دیگرے اپنے اوراق الٹتی چلی جاتی ہیں۔ حال، ماضی بن جاتا ہے اور ماضی حال۔ قرۃ العین حیدر نے اس افسانے میں صرف بیانیہ سے کام لیا ہے۔ پورا افسانہ بیانیہ کی بنیاد پر کھڑا ہے افسانے کے لیے جس

1۔ پت جھڑ کی آواز، مطبوعہ مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، 1975، ص 198

وحدت تاثر کو ضروری کہا گیا ہے، اس کے بغیر بھی یہ تحریر ایک افسانوی تاثر قائم کر دیتی ہے۔ قاری کی دلچسپی شروع سے آخر تک قائم رہتی ہے اور اُسے ایسا لگتا ہے کہ وہ مختلف قوموں اور ملکوں کی تہذیبی، اقتصادی اور معاشرتی زندگی کے بارے میں پڑھ ہی نہیں رہا ہے بلکہ دیکھ بھی رہا ہے۔ یہ قرۃ العین کی زبان اور اسلوب بیان کا کرشمہ ہے۔

''ڈالن والا'' کی تکنیک بھی قرۃ العین حیدر کے دیگر افسانوں سے مختلف ہے۔ اردو افسانے کی تاریخ میں اس قسم کا پہلا تجربہ احمد علی نے کیا تھا۔ ان کا افسانہ ''ہماری گلی'' دہلی کی ایک گلی ہی کا منظر نہیں کھینچتا بلکہ اس گلی کی بے شمار زندگیوں کے راز افشا کرتا ہے۔ احمد علی نے مووی کیمرے کی تکنیک استعمال کی تھی اور وہ اپنے مقصد میں کامیاب بھی ہوئے تھے۔ قرۃ العین حیدر نے ''ڈالن والا'' میں ایک مخصوص مقام کے چند انسانوں کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ گویا ایک ہی افسانے میں کئی افسانے سمو دیے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے اس افسانے میں دیگر کئی مختصر کہانیوں اور واقعات کو ایک جگہ مختصراً بیان کرنے کی سعی کی ہے۔ بعد ازاں ان واقعات کو قدرے تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے:

> ''وہ موسم سرما گونا گوں واقعات سے پر گزرا تھا سب سے پہلے ریشم کی ٹانگ زخمی ہوئی۔ پھر موت کے کنویں میں موٹر سائیکل چلانے والی مس زہرہ ڈربی نے آکر پریڈ گراونڈ پر اپنے جھنڈے گاڑے، ڈائنا بیکٹ قتالہ عالم، حسینۂ لندن کہلائی۔ ڈاکٹر مس زبیدہ صدیقی کو رات کو دو بجے گدھے کی جسامت کا کتا نظر آیا۔ مسٹر پیٹر رابرٹ سردار خاں ہماری زندگیوں سے غائب ہوگئے نیکس نے خودکشی کر لی اور فقیرانہ کی بھاوج گوریا چڑیا بن گئی۔''[1]

گویا اس افسانے میں پانچ کہانیاں پانچ کرداروں کے ارد گرد گھومتی ہیں۔ زہرہ ڈربی، ڈائنا بیکٹ، مس زبیدہ صدیقی، پیٹر رابرٹ اور فقیرا۔ ان پانچ کرداروں کے

1۔ ڈالن والا، مجموعہ، پت جھڑ کی آواز

علاوہ دو اہم مشترکہ کردار اور ہیں، جو تقریباً تمام کہانیوں کے ساتھ چلتے ہیں۔ ایک قرۃ العین حیدر جو واحد متکلم کے طور پر افسانہ بیان کرتی جاتی ہیں، وہ ڈالن والا کی خبر رساں ایجنسی ہیں۔ انہیں ڈالن والا کے اندر باہر سب کا علم ہے۔ دوسرا کردار سائمن کا ہے جو ہماری ہمدردی کا مستحق ہے۔ ایک لحاظ سے ریشم اور فیکس کو بھی بشری کردار بنا کر پیش کیا ہے۔ ریشم (بلی) اور فیکس (کتا) دونوں کو قرۃ العین حیدر نے انسانوں کی طرح سوچتے ہوئے پیش کیا ہے اس قسم کا یہ ان کا پہلا تجربہ تھا جو بے حد کامیاب رہا۔ پورے افسانے میں ''ڈالن والا'' (جو ایک جگہ کا نام ہے) خود ایک کردار سا بن گیا ہے اور یہ سارے کرداروں کو جوڑنے والی کڑی معلوم ہوتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوی سفر میں ان کے مجموعے ''روشنی کی رفتار'' کو خاص اہمیت حاصل ہے جہاں ان کا فن افسانوی فن کی بلندیوں کو چھو لیتا ہے۔ ''روشنی کی رفتار'' جس میں چند داستانی طرز کے افسانے بھی شامل ہیں۔ عزیز احمد، انتظار حسین، میرزا ادیب اور ممتاز شیریں نے داستانی انداز کے افسانے لکھ کر ایک نیا تجربہ کیا تھا اور مشرق کی پرانی روایت کو زندہ کرنے کی کوشش کی تھی۔ لیکن ان افسانہ نگاروں کے افسانوں اور قرۃ العین حیدر کے داستانی اسلوب پر مبنی افسانوں میں بڑا فرق ہے۔ مذکورہ بالا افسانہ نگاروں کے داستانی قسم کے افسانوں کی فضا مشرقی ہے، مشرقی تلمیحات، مشرقی اساطیر، مشرقی مذاہب کے اہم مشاہیر، مشرقی تمدن اور روایات سے افسانے مملو ہیں۔ اس کے برخلاف قرۃ العین نے افسانوں کے لیے دوسرے تمدنی وثقافتی مراکز سے بھی اساطیری روایت اخذ کیے ہیں۔ اس طرح انھوں نے اردو افسانے کو ایک نئی راہ دکھائی ہے۔ یہ اسلوب اور انداز انتظار حسین اور دیگر داستان طرز کے افسانہ نگاروں سے اگلا قدم ہے۔ ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر نے اردو افسانے کے جغرافیائی حدود کو وسیع کیا ہے۔

خود ''روشنی کی رفتار'' نامی افسانے میں یہودی اور عیسائی کردار شامل ہیں، اس

افسانے کا ماجرا سرزمین ہندومصر سے متعلق ہے۔ قرۃ العین حیدر نے اس افسانے میں داستانی حیرت انگیزی تو قائم رکھی ہی ہے ساتھ ہی نئی سائنسی دنیا سے مربوط کر کے اسے اپنے عہد کی چیز بھی بنادیا ہے۔ مصنفہ ایک فرضی واقعے کو اس طرح پیش کرتی ہیں کہ قاری اسے حقیقی واقعہ خیال کرنے لگتا ہے۔ اگر ماضی کی داستانوں پر نظر کی جائے تو ان میں بھی داستان نگار ایک خیالی دنیا کی تخلیق کرتا ہوا نظر آتا ہے، لیکن مصنفہ نے یہ خیالی دنیا سائنسی تحقیق سے فائدہ اٹھا کر بسائی ہے۔ اس افسانے میں ایک ساؤتھ انڈین لڑکی مس پدما کرین کا کردار ہے۔ پدما ایم ایس سی (مدراس) پی ایچ ڈی (کولمبیا) ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے مستقبل میں کلپنا چاولہ کو رکھ کر یہ افسانہ تخلیق کیا ہے۔ جیسے یہ مس پدما کا کردار نہ ہو بلکہ خود کلپنا چاولہ ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے 1315 ق.م کے زمانے کے تمدن، تہذیب اور تاریخ کو بڑی عمدگی کے ساتھ اس طرح پیش کیا ہے کہ ہم اپنے آپ کو بھی اسے زمانے اور اسی مقام سے متعلق محسوس کرنے لگتے ہیں۔ 1315ق.م کی دنیا کو پیش کرنے میں انھوں نے تاریخی حقائق سے کام لیا ہے۔ یہ دنیا خیالی نہیں ہے بلکہ ایسا لگتا ہے کہ اسے تعمیر کرنے میں مصنفہ نے تاریخ وتہذیب کی متعدد کتابوں کی ورق گردانی کی ہوگی تب کہیں جا کر مصر کی 1315ق.م کے زمانے کو حقیقی انداز میں پیش کرسکی ہیں۔ لیکن چونکہ یہ زمانہ ہمارے لیے کتابی ہے اور کتابوں کی مدد سے ہی ہم اس کی شناخت کرسکتے ہیں۔ اس وجہ سے ہمارے لیے اس کی حیثیت داستانی دنیا کی سی ہے۔ اس افسانے کی زبان میں بھی مصنفہ نے یہ خیال رکھا ہے کہ 1966 کے موجودہ زمانہ کا احاطہ کرتے وقت جدید زبان کا استعمال کیا اور 1315 کے زمانے کا احاطہ کرتے وقت داستانی انداز اختیار کیا ہے۔ مجموعی طور پورا افسانہ داستانی حیرت انگیزیوں سے معمور نظر آتا ہے۔ اس میں قرۃ العین نے تصور اور حقیقت کے امتزاج سے فنٹیسی کا تاثر ابھارنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے فنی تجربوں کے حوالے سے یہاں ان کے کچھ ہی افسانوں

کو نمونے کے طور پر پیش کیا گیا ورنہ حقیقت یہ کہ ان کے افسانوں میں بڑی فنکاری ہے۔ البتہ اس جائزے سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر کے اسلوب، فن اور تکنیک میں کثیر الجہتی پائی جاتی ہے۔ جو دوسرے فنکاروں کے لیے ناقابل تقلید ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر نے ابتدا ہی سے پلاٹ کے خلاف عملی جہاد کیا ہے۔ پلاٹ کے افسانوں میں واقعات کی ایک منطقی ترتیب ہوتی ہے۔ ان میں وقت کا تسلسل ہوتا ہے، ان کا ایک خاص نقطۂ آغاز اور ایک خاص نقطہ انجام ہوتا ہے۔ سارے سلسلے ایک مرکزی نقطے سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ لیکن قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں ایسی کوئی منطقی ترتیب نہیں ملتی۔ چونکہ وہ پلاٹ کے مطابق افسانہ نہیں لکھتیں اس لیے ان کے افسانوں میں صرف واقعات کی رفتار ہی فطرت کے عین مطابق نہیں ہوتی بلکہ افسانہ نگار کی زبان بھی فطری اور تخلیقی ہوتی ہے۔ وہ جب کسی کردار کا تجزیہ کرتی ہیں یا کسی منظر کو پیش کرتی ہیں تو سوچ سوچ کر الفاظ کا استعمال کرتی ہوئی نظر نہیں آتیں بلکہ جذبات، خیالات اور تجربات کا سیلاب سا امڈتا ہوا محسوس ہوتا ہے، اس سیلاب پر وہ کوئی پابندی عائد نہیں کرتیں بلکہ ایک ایک پہلو کی نوک پلک بتاتی چلی جاتی ہیں۔ افسانے کے انہی اوصاف پر پروفیسر محمد حسن رقمطراز ہیں:

> ''ان کے افسانوں میں بے پناہ پھیلاؤ اور وسعت ہے۔ ان کی کامیابی یہ ہے کہ وہ ذہن کو ایک لامتناہی سلسلۂ خیال کی طرف موڑ دیتی ہیں اور اسی سلسلہ کی کڑیاں بڑھتی پھیلتی جاتی ہیں۔ جہاں واقعہ اہم نہیں رہتا خیال اور تاثر اہمیت اختیار کر لیتے ہیں۔''[1]

چنانچہ ان مواقع پر ان کا قلم بڑا جادو جگاتا ہے۔ ایک طرف زبان کا شاعرانہ استعمال فنی حسن کو دوبالا کر دیتا ہے۔ دوسری طرف محاکات کا کمال دل کو کھینچتا ہے۔ ان کے تقریباً ہر افسانے میں تخلیق کا یہ حسن دیکھا جا سکتا ہے۔

1۔ پروفیسر محمد حسن، جدید اردو ادب، ص 27

اکثر قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کا ذکر اس طرح کیا جاتا ہے جس طرح کسی زمانے میں عصمت اور منٹو کا نام ساتھ لیا جاتا تھا۔ حالانکہ دونوں کے فن میں مماثلت کے ساتھ کافی اختلاف بھی ہے۔ ایک چیز جو دونوں میں مشترک ہے وہ تہذیبی عکاسی، ماضی کی بازیافت کی کوشش اور اساطیری رجحان ہے۔

انتظار حسین نے اپنا افسانوی سفر ''قیوما کی دکان'' 1948 سے شروع کیا اور اب تک ان کے متعدد مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔ ''گلی کوچے'' 1951، ''کنکری'' 1957، ''آخری آدمی'' 1967، ''شہر افسوس'' 1972، ''کچھوے'' 198، ''خیمے سے دور'' 1986، ''خالی پنجرہ'' 1993، جن کے رجحانات و موضوعات ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں اور مختلف جہات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ انتظار حسین کے ناول ''بستی''، ''چاند گہن'' اور ''آگے سمندر ہے'' بھی بہت اہم ہیں۔ ان کے افسانوں کے انگریزی تراجم کے دو مجموعے "The Seven Door" اور "Leaves" کے نام سے بھی شائع ہو چکے ہیں۔ ان کے افسانوں کے خاص موضوعات ہجرت، مایوسی، ڈر اور خوف کی نفسیات، مذہبی و اخلاقی اقدار کی شکست و ریخت، تقسیم ملک کے نتیجے میں پیدا ہونے والے سیاسی اور سماجی حالات، ان سب سے اہم ماضی کی بازیافت، تہذیبی و معاشرتی رشتوں کا احساس اور ان تمام کے نتیجے میں انسان کا پایۂ انسانیت سے گر جانا بلکہ حیوان کی جُون (شکل) میں تبدیل ہو جانا شامل ہے۔

اپنی افسانہ نگاری کے اس طویل عرصے میں ان کا فن کئی طرح کے تجربوں سے گذرا، کبھی تصوف کی منزل آئی، کبھی اس پر فلسفیانہ رنگ چڑھا، کبھی وہ شاعری سے قریب تر ہوا، کبھی اس میں اقبال کے نظریات کی جھلکیاں نظر آئیں۔ کبھی روسی ادیبوں خصوصاً ترگنیف اور ٹالسٹائی کی حقیقت پسندی ان کے فن پر اثر انداز ہوئی تو کبھی چیخوف کی جزئیات نگاری ان کے افسانوں میں رچی بسی نظر آئی۔ کبھی کافکا کا مسئلہ تناسخ نے انتظار حسین کو دعوت فکر دی جن کے ناولٹ "METAMORPHOSIS" کے طرز پر

انھوں نے ''کایا کلپ'' کی تخلیق کی۔ گو ان کے تخیل اور تخلیقات میں مختلف اثرات ضرور راہ پا گئے مگر ان کا کمال یہ ہے کہ تکنیک تو انھوں نے مغرب سے لی لیکن اس تکنیک میں جو کچھ پیش کیا وہ خالص مشرقی ہے، جیسے قدیم اسلامی تاریخ کے حوالے، دیو مالائی دور کے قصے، کہانیاں، حکایات، لوک کتھائیں، یہ سب ان کے افسانوں میں علامات کے طور پر استعمال ہوئیں۔ انھوں نے ماضی کی بازیافت کے لیے مغربی تکنیک کا سہارا لیا اور اس آئینہ میں موجودہ عہد کے بعض ایسے مسائل کو پیش کیا جو انھیں بے چین رکھتے ہیں۔

انتظار حسین کا بنیادی تجربہ ہجرت کا تجربہ ہے۔ تخلیقی اعتبار سے ہجرت کے احساس نے انتظار حسین کے یہاں ایک یاس انگیز داخلی فضا کی تشکیل کی ہے، ہجرت کا احساس اگرچہ انتظار حسین کے فن کا اہم ترین محرک ہے اور اس کی مثالیں 'گلی کوچے'' اور ''کنکری'' کے بعد کے مجموعوں میں حتّٰی ان کے ناول ''بستی'' اور افسانہ ''کشتی'' تک میں مل جاتی ہیں، لیکن جس طرح اس کا اظہار ناول ''چاند گہن'' اور اولین مجموعے ''گلی کوچے'' اور ''کنکری'' کی کہانیوں میں ہوا ہے بعد میں اس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ یعنی وہی بات جو درد کی ٹیس بنکر ابھری تھی، اب ایک دھیمی آگ بن کر پورے وجود میں گداز پیدا کر دیتی ہے۔ بقول گوپی چند نارنگ:

> ''یوں معلوم ہوتا ہے کہ مشاہدے کی منزل سے نکل کر انتظار حسین کا فن اب مراقبے کی طرف راجع ہے۔ یہ تصوف کی منزل ہے جس کی کوئی پرچھائیں اس سے پہلے اردو افسانے پر نہیں پڑی تھی۔''[1]

چنانچہ ان کا افسانہ ''آخری آدمی'' جو اردو میں اپنی نوعیت کا پہلا افسانہ ہے، یہیں سے انتظار حسین کے فن میں ایک نمایاں تبدیلی کا احساس ہوتا ہے اور وہ خارج سے باطن کی طرف اور انبوہ سے فرد کی طرف سفر کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ''آخری آدمی'' سے انتظار حسین کا تمثیلی دور شروع ہوتا ہے۔ اب انتظار حسین علامتوں، تمثیلوں، حکایتوں

1۔ اردو افسانہ، روایت اور مسائل، ص 541

اور اساطیری حوالوں سے اپنے کرداروں کی تعمیر و تشکیل میں مدد لینے لگتے ہیں۔

انتظار حسین کے فن میں اس بنیادی تبدیلی کے آثار چھٹی دہائی کے لگ بھگ پیدا ہوئے۔ وہ افسانہ نگار جو اب تک ماضی کی پرچھائیوں، بھولی بسری یادوں یا تقسیم سے پیدا ہونے والے معاشرتی المیے کے بارے میں سیدھی سادی کہانیاں لکھ رہا تھا، اب وجودی مسائل پر سوچنے پر مجبور ہوا۔ سیدھی سادی بیانیہ کہانی اب تمثیلی کہانی اور اس کی معنیاتی تہہ داری کو راہ دینے لگی۔ چنانچہ ''آخری آدمی''، ''زرد کتا''، ''کایا کلپ''، سوئیاں''، ''ہم سفر''، ہڈیوں کا ڈھانچہ''، ''دہلیز''، ''سیڑھیاں''، ''اپنی آگ کی طرف''، ''کٹا ہوا ڈبہ''، ''وہ جو کھو گئے''، ''شہر افسوس''، ''وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے''، ''رات''، ''دیوار''، ''کشتی''، ''واپس'' اور ''کچھوے'' ایسے افسانے ہیں جو انتظار حسین کے فن میں علامیت کے ساتھ ساتھ ماضی کی بازیافت کے مطالعہ کے سلسلے میں بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ ان میں سے بیشتر افسانوں میں عہد نامہ عتیق، قبل اسلامی، اسلامی یا آریائی اسطوری روایتوں، ہندو دیومالا اور داستانوں سے استفادہ کیا گیا ہے۔ ''آخری آدمی'' میں عہد نامہ عتیق کی فضا ہے، ''زرد کتا'' میں عہد وسطی کے صوفیا اور ان کے ملفوظات ہیں۔ ''وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے''، ''دیوار'' اور ''رات'' میں یاجوج ماجوج کا قصہ ملتا ہے جس کا ذکر قرآن پاک اور انجیل میں ہوا ہے۔ ''کشتی'' میں ہندو دیومالا اور اسلامی اسطور دونوں کا سہارا لیا گیا ہے، ''کایا کلپ''، ''سوئیاں''، اور ''دوسرا گناہ'' میں ''الف لیلیٰ'' کی کہانیوں کی سی فضا ہے۔ ''کچھوے'' میں بودھ جاتکوں سے استفادہ کیا گیا ہے، ''کٹا ہوا ڈبہ''، ''سیڑھیاں''، ''دہلیز'' اور ''وہ جو کھو گئے'' میں یادوں یا خوابوں کے وجود یا عدم وجود سے تجربے کو معنی خیز بنادیا گیا ہے۔ اس طرح یہ افسانے ماضی کے قصوں، کہانیوں، اسطور، روایتوں اور عقیدوں یا پھر خوابوں اور یادوں سے تشکیل پاتے ہیں۔ لیکن محض ماضی یا ماضی کے قصوں اور اسطور کو دہرانے کا مظاہرہ نہیں کرتے۔ انتظار حسین انھیں اپنے وقت اور ماحول سے نکال کر ان سے عصری حقایق اور روبرو کھڑی زندگی کی تعبیر کا کام لیتے ہیں۔

''آخری آدمی'' زماں و مکاں سے ماورا اور ازل سے ابد تک پھیلی ہوئی انسانی الجھنوں اور روحانی و اخلاقی قدروں کے زوال کا علامتی اظہار ہے۔ الیاسف جو اپنے قریئے کا آخری آدمی ہے، فطری زندگی گزارنے اور آخر تک آدمی بنے رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ ہوس پرستی، عیش کوشی، نفرت، غصے، خوف، جبلت کے جبر اور مکر و فریب کے ان تمام منفی جذبات سے اپنے وجود کو بچانے کی کوشش کرتا ہے جو اس کے قریئے کے تمام آدمیوں کو فطری زندگی کے جوہر سے محروم کر دیتے ہیں اور انہیں آدمی سے بندر بنا دیتے ہیں۔ یہ کہانی ان انسانوں کے بندر بن جانے کی کہانی ہے جو سبت (ہفتہ) کے دن مچھلیاں پکڑتے تھے اور اس طرح حرص و ہوس کے جذبے کی تسکین کرتے تھے۔ لالچ، خوف، غصہ، وسوسہ کے منفی جذبات کے باعث وہ برتر انسانی سطح سے حیوانی سطح پر اتر گئے۔ آخری آدمی الیاسف ہے جو سب سے آخر میں بندر بنا، اس نے منفی جذبات سے خود کو بچانے کی ہر ممکن کوشش کی مگر بالآخر چوپایوں کی طرح ہاتھوں اور پیروں کے بل چلتا ہوا، اپنی محبوبہ بنت الاخضر کو سونگھتا ہوا جنگل کی طرف چلا جاتا ہے اور آدمی سے بندر بن جاتا ہے:

> ''بھاگتے بھاگتے تلوے اس کے دکھنے لگے اور چپٹے ہونے لگے اور کمر کا درد بڑھتا گیا اور اسے یوں معلوم ہوا کہ اس کی ریڑھ کی ہڈی دوہری ہوا چاہتی ہے اور وہ دفعتاً جھکا اور بے ساختہ اپنی ہتھیلیاں زمین پر لگا دیں۔
>
> الیاسف نے جھک کر ہتھیلیاں زمین پر ٹکا دیں اور بنت الاخضر کو سونگھتا ہوا چاروں طرف پیر کے بل تیر کے موافق چلا۔''[1]

انتظار حسین اپنے تمثیلی پیرائے میں بتاتے ہیں کہ انسان لاکھ لالچ، مکر، خوف، غصہ، جنس سے بچنے کی کوشش کرے، اپنی سرشت سے نہیں بچ سکتا۔ یہ جبلی دباؤ انسانی

1۔ انتظار حسین، آخری آدمی، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، 1997، ص 28

سرشت میں گندھے ہوئے ہیں چنانچہ انسان اور اس کی جبلی قوتوں کی یہ باہمی کشمکش کہانی میں وہ تناؤ پیدا کرتی ہے جو قصے کی جان ہے۔ افسانہ ایک داستان، ایک الف لیلوی قصہ اور ایک طلسم معلوم ہوتا ہے اور روایتوں، قدروں اور عقیدوں سے بھرے پرے ماضی اور اس کے زوال کو محسوس بنا دیتا ہے۔

''زرد کتا'' انتظار حسین کی شاہکار کہانی ہے۔ اس کا موضوع بھی کم وبیش وہی ہے جو ''آخری آدمی'' کا ہے۔ لیکن اس میں بزرگان دین کے ملفوظات، داستانوی فضا سازی اور داستانوں کی سی زبان کا استعمال ملتا ہے جو بڑی تخلیقی اور فکری نوعیت کا حامل ہے۔ جس طرح ''آخری آدمی'' کی فضا انجیل کی ہے اور اس میں پرانے عہد نامے کی زبان سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اسی طرح ''زرد کتا'' میں بزرگان دین کے ملفوظات اور داستانوں کی زبان کا نیا تخلیقی استعمال ملتا ہے۔ ''آخری آدمی'' اور ''زرد کتا'' میں فرق صرف زمانی فضا ہی کا نہیں ہے بلکہ تکنیک کا بھی ہے۔ انتظار حسین کی تکنیک میں مکالمے کو جو اہمیت حاصل ہے اس کی پہلی موثر مثال ''زرد کتا'' میں سامنے آتی ہے۔ اس کہانی کی تکنیک میں مکالموں اور حکایتوں کو بڑے سلیقے سے ایک دوسرے کے ساتھ سمویا گیا ہے۔ کہانی کی پوری فضا عہد وسطیٰ کے ملفوظات کی ہے۔ مرید شیخ سے سوال کرتا ہے اور حضرت شیخ کے ارشادات، حکایتوں اور ملفوظات پر مبنی ہے۔ افسانے کا پہلا حصہ شیخ عثمان کبوتر کی طرز زندگی، ان کے ارشادات اور ان کے مریدان باصفا کی اپنے مرشد کے تئیں بے انتہا عقیدت سے متعلق ہے۔ ابوالقاسم خضری، شیخ سے مختلف سوال کرتا ہے اور شیخ نفس، طمع دنیا، پستی، علم کے فقدان، درویش کے سوال، شاعر کی غرض، عالم کی تجارت جیسی باتوں کے بارے میں حکایتوں اور تمثیلوں کی صورت میں جواب دیتے ہیں:

''میں یہ سن کر عرض پرداز ہوا، یا شیخ زرد کتا کیا ہے؟ فرمایا:
زرد کتا تیرا نفس ہے، میں نے پوچھا۔
یا شیخ نفس کیا ہے؟ فرمایا:

نفس طمع دنیا ہے، میں نے سوال کیا:

یا شیخ طمع دنیا کیا ہے؟ فرمایا:

طمع دنیا پستی ہے، میں استفسار کیا:

یا شیخ پستی کیا ہے؟ فرمایا:

پستی علم کا فقدان ہے، میں ملتجی ہوا:

یا شیخ علم کا فقدان کیا ہے؟ فرمایا:

دانشمندوں کی بہتات''[1]

اس مرکزی خیال کو اس افسانہ میں انفرادی و معاشرتی دونوں حوالوں سے پیش کیا گیا ہے۔ چھوٹی چھوٹی حکایتوں اور واقعات کو جوڑ کر کہانی کا پورا ڈھانچہ تیار کیا گیا ہے۔ ''آخری آدمی'' کی طرح اس کہانی میں بھی پورے معاشرتی انحطاط میں ایک شخص کے روحانی انحطاط کو دکھایا گیا ہے۔

انتظار حسین کے اس دور کی کہانیوں میں اس لحاظ سے ایک معنوی ربط اور وحدت ہے کہ ان میں سے زیادہ تر انسان کے روحانی زوال کو کسی نہ کسی نہج سے پیش کرتی ہیں اور وجود کی غرض و غایت اور نوعیت و ماہیت کے بارے میں طرح طرح کے سوال اٹھائی ہیں۔ ''کایا کلپ''، ''سوئیاں'' اگرچہ تکنیک کے اعتبار سے ''آخری آدمی'' اور ''زرد کتا'' سے مختلف ہیں لیکن ان میں پیرائیہ دیووں اور شہزادیوں کی تمثیلوں کا ہے، حالانکہ بنیادی موضوع ان کا بھی انسان کا زوال ہی ہے۔ لیکن یہاں مرکزیت طمع دنیا، جنسی کشش یا ہوس ناکی کو نہیں ہے، بلکہ خوف اور دہشت کو حاصل ہے، جس سے شخصیت اپنے میں اندر ہی اندر سکڑنے لگتی ہے اور بالآخر معدوم ہو جاتی ہے۔ بظاہر ''کایا کلپ'' کا نام ہی کافکا کی METAMORPHOSIS یاد دلانے کے لیے کافی ہے، تاہم انتظار حسین کا تمثیلی اسلوب، مکالماتی بنت اور معاشرتی فضا سازی ایسی زبردست انفرادیت

1۔ زرد کتا (آخری آدمی)، ص 32

لیے ہوئے ہے کہ انھیں نہ کسی کا مقلد کہا جاسکتا ہے نہ کسی سے متاثر ''زرد کتا'' اور ''آخری آدمی'' کے مقابلے میں ''کایا کلپ'' خاصی مختصر کہانی ہے۔ لیکن تاثر کے اعتبار سے ان سے کم نہیں، کہانی کی فضا داستانوں کی سی ہے۔ شہزادہ آزاد بخت اور سفید دیو کے نام تک داستانوں کی یاد دلاتے ہیں۔ افسانے کا آغاز اس کے اختتامی واقعے کے بیان سے ہوتا ہے:

> ''شہزادہ آزاد بخت نے اس دن مکھی کی صورت ہی صبح کی اور وہ ظلم کی صبح تھی کہ جو ظاہر تھا چھپ گیا اور جو چھپا ہوا تھا ظاہر ہو گیا۔ تو وہ ایسی صبح تھی کہ جس کے پاس جو تھا وہ چھن گیا اور جو جیسا تھا ویسا نکل آیا اور شہزادہ آزاد بخت مکھی بن گیا۔''[1]

یہ کہانی خوف کی نفسیات کو پیش کرتی ہے اور خوف ودہشت کے فشار سے انسانی شخصیت کس طرح پچک جاتی ہے، اس کیفیت کو تمثیلی سطح پر پیش کرتی ہے۔ کہانی کے آغاز میں شہزادی کے سحر سے شخصیت کے معدوم ہونے کا جو دائرہ شروع ہوا تھا، کہانی کے آخری میں شہزادہ آزاد بخت کے مستقل طور پر مکھی کی جون میں منتقل ہوجانے سے وہ مکمل ہوجاتا ہے۔ نفسیاتی عمل کے اس دائرے کا احساس انتظار حسین کہانی کے شروع میں ہی کرا دیتے ہیں کیونکہ کہانی کے انجام ہی سے انھوں نے اس کا آغاز کیا ہے۔

''آخری آدمی''، ''زرد کتا'' اور ''کایا کلپ'' تینوں افسانوں میں اخلاقی اور روحانی زوال اور شخصیت کی موت کے ایسے تجربے ملتے ہیں کہ قاری بھی اپنے اوپر بندر، زرد کتا یا مکھی کے غالب آجانے کو محسوس کرتا ہے۔ ان افسانوں میں انتظار حسین براہ راست ماضی کو پیش نہیں کرتے بلکہ حال کی پیچیدگیوں کا اظہار کر کے ماضی کو قاری کی یاد کا حصہ بنا دیتے ہیں۔

اسطوری سوچ یا اسطور سازی بھی انتظار حسین کے یہاں ماضی کی بازیافت

1۔ کایا کلپ (آخری آدمی)، ص 83

کے عمل کا نتیجہ ہے۔ اساطیر، داستانوں کے کرداروں یا مختلف تلمیحات کو کھنگال لینا، انہیں نئے معنی دینا اور یوں عصری حقیقتوں کے سمجھنے کا ذریعہ بنانا حال کے ساتھ ساتھ ماضی کے گہرے وژن کا بھی مظاہرہ کرتا ہے۔ اسطوری سوچ کو ان کے افسانوں میں مرکزی اہمیت حاصل ہے۔ ''سد سکندری'' یا ''یا جوج ماجوج'' کی تلمیح یا اس سے متعلق قصے کو انتظار حسین نے اپنے تین افسانوں ''وہ جو دیوار کو نہ چاٹ سکے''، ''رات''، ''دیوار'' میں الگ الگ معنویت کے ساتھ پیش کیا ہے اور اس کی معنوی جہتوں کا احساس دلایا ہے۔

اس طرح یہ تینوں افسانے تلمیح کو محض دہرانے کا عمل کا مظاہرہ نہیں کرتے بلکہ اسے جدید دور میں پھر سے بامعنی بناتے ہیں۔

انتظار حسین نے جہاں اسلامی معاشرے کے عقاید اور اساطیر کی طرف توجہ دی ہے، وہیں ہندو دیومالا اور بودھ جاتکوں سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ''کچھوے''، اور ''واپس'' بودھ جاتکوں پر مبنی افسانے ہیں۔ اس بارے میں گوپی چند نارنگ کہتے ہیں:

> ''کچھوے''، ''واپس'' اور ''کشتی'' اول تو ان کے موضوعات میں زندگی کے بنیادی مسائل یعنی بقائے انسانی اور سرشت انسانی جیسے پیچیدہ سوالات کو لیا گیا ہے، لیکن اہمیت بالذات موضوع کی نہیں بلکہ اس کی فنی پیش کش کی ہے یعنی جس پیرائے اور جن وسائل سے اسے بیان کیا گیا ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اس دور کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ ان کہانیوں میں بودھ جاتکوں اور ہندوستانی دیومالا کو پہلی بار اعلی تخلیقی سطح پر استعمال کیا گیا ہے، اور ''کشتی'' میں تو ہندوستانی دیومالا، اسلامی روایتوں، سمیری اور بابلی اساطیر سب کو ملا کر ایک بالکل نیا تکنیکی تجربہ کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔''[1]

چنانچہ بودھ اثر کا پہلا اشارہ انتظار حسین کے یہاں ''شہر افسوس'' میں ملتا ہے۔

1۔ انتظار حسین کا فن، متحرک ذہن کا سیال سفر، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص580

لیکن اس کا بھرپور اثر انتظار حسین کے چوتھے دور کی خصوصیت ہے۔ ''کچھوے'' اور ''واپس'' دونوں کی بنیاد بودھ جاتکوں پر ہے ان میں زبان بھی پراکتوں کا عنصر لیے ہوئے قدامت آمیز ہے۔ جس سے قدیم عہد کی فضا سازی میں مدد ملی ہے۔ ''کچھوے'' کے درج ذیل اقتباس کو دیکھیے:

> ''ہے ودیا ساگر، بھکشوست پتھ سے پھر گئے ہیں۔ تتھاگت کے بنائے ہوئے نیموں کا پالن نہیں کرتے۔ پیڑ کی چھاؤں چھوڑی، چھتوں تلے اونچی کھاٹوں پر آرام کرتے ہیں۔ ایک سنگھ کے اندر کتنے سنگھ گئے اور کتنی منڈلیاں پیدا ہوگئیں۔ ہر منڈلی کی جان کی بیری ہے۔ تو پلٹ چل اور انھیں سکشا دے کہ تو ہمارے بیچ گنی اور گیانی ہے۔'' 1

''کچھوے'' کی زبان ٹھیٹ ہندی بلکہ سنسکرت لفظیات کا اسلوب ہے اسی لیے اس کی زبان پر شبہ ہوتا ہے کہ یہ اردو ہے یا ہندی۔ بہر حال ''کچھوے''، ''واپس'' اور ''کشتی'' انتظار حسین کے تمثیلی اسلوب کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔ ''کچھوے'' اور ''پتے'' میں تو دیو مالا کا استعمال بھی ہے۔

''کشتی'' اس دور کی بہترین تمثیلی کہانی ہے۔ اس میں قدیم سامی و اسلامی روایتوں اور ہندوستانی دیو مالائی حکایتوں کو تخلیقی طور پر مربوط کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس لحاظ سے یہ افسانوی تکنیک کا ایسا تجربہ ہے۔ جس کی کوئی مثال اس سے پہلے اردو میں نہیں ملتی۔

انتظار حسین نے داستانی اور دیو مالائی طرز بیان سے ہٹ کر بھی اچھی کہانیاں لکھی ہیں۔ اس ضمن میں ''وہ جو کھو گئے''، ''سیڑھیاں'' اور ''شرم الحرم'' وغیرہ خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

اس طرح انتظار حسین مختلف روایتوں، تہذیبوں، اساطیر اور ماضی قدیم کی

1۔ کچھوے، انتظار حسین، بحوالہ افسانہ بیسویں کی روشنی میں، ص 37-36

کہانیوں کی مدد سے اپنے افسانوں کی فضا کی تشکیل کرتے ہیں۔ گمشدہ ماضی کی بازیافت کا یہ عمل انتظار حسین کے افسانوں میں حال کی صورت حال کو سمجھنے اور مستقبل کی فکر کا عمل ہے اور معنیاتی سطح پر یہ انتظار حسین کے فن کا بنیادی نقطہ ہے۔

انتظار حسین کے افسانوں کی ایک لمبی فہرست ہے یہاں سب کو سمیٹنا ناممکن ہے۔ پھر بھی یہ کوشش رہی ہے کہ ان کی تخلیقات کے ذریعے ان کے فن کی مختلف جہات اور ذہنی وفکری ارتقا کی مختلف کڑیاں سامنے آجائیں۔ جن سے ان کی انفرادیت اور امتیازی نشانات حتی الامکان واضح ہوسکیں اور ہم فکر وفن، اسلوب اور تکنیک کے حوالے سے ایک مجموعی خاکہ تیار کرلیں۔ ویسے تو انتظار حسین کا ہر افسانہ ریسرچ طلب ہے، بالخصوص جب فنکار کا پیرایہ اظہار رمزیہ، استعاراتی اور تمثیلی ہو۔ ہم انتظار حسین کے ان افسانوں پر غور کریں جن کے بارے میں عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ علامتی افسانے ہیں اور ان کی تکنیک بھی علامتی یا داستانوی ہے تو ایک چیز جو سامنے آتی ہے وہ کہ انتظار حسین کے افسانوں میں اکثر مختلف طریقوں کا امتزاج نظر آتا ہے۔ کہیں قدیم یعنی قصص، کتھا، حکایت تکنیک کا استعمال ہے تو کہیں جدید تکنیک کا۔ قدیم وجدید کا یہ امتزاج اس سے پہلے کسی اور افسانہ نگار کے یہاں اس سطح پر نظر نہیں آتا۔ ایسا نہیں ہے کہ انتظار حسین نے کسی افسانے میں صرف ڈرامائی تکنیک کا استعمال کیا ہے یا صرف خود کلامی کی تکنیک کا، بلکہ ان کا افسانہ اگر کبھی ڈرامائی تکنیک سے شروع ہوتا ہے تو آخر میں انتظار حسین خودکلامی کی تکنیک استعمال کرنے لگتے ہیں۔ مطلب یہ کہ ایک ہی افسانے میں وہ بیک وقت مختلف تکنیکوں کا استعمال کرتے ہیں اور یہ ملی جلی تکنیک خود ایک تکنیک بن جاتی ہے۔ اس طرح انتظار حسین مشرق ومغرب، قدیم وجدید تکنیکوں کا ساتھ ساتھ استعمال کرتے ہیں، کہیں زبان کے حوالے سے اور کہیں مواد کے حوالے سے دونوں کو جوڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے ایک جگہ لکھا ہے:

"قدیم وجدید کا وہ امتزاج جو انتظار حسین کے فن میں زبان کی ساخت

اور کرداروں کی تعمیر میں کہانی کی تکنیک اور داستان کے پیرائے کا باہم
مخروج ومربوط کرنے سے عبارت ہے۔ اس کی گرہیں بتدریج آخری
آدمی، کی کہانیوں میں کھلتی ہیں۔ کہانی کے روایتی ڈھانچے کو علامیت
اور استعاریت نے توڑ ہی دیا تھا۔ انتظار حسین نے داستانوی اسلوب و
عناصر کی مدد سے اسے تازہ، سرریلی ذائقہ سے آشنا کرایا جس کی کوئی
نظیر اس پیمانے پر اردو افسانے میں نہیں ملتی۔"[1]

چنانچہ "آخری آدمی"، "کچھوے" اور "شہر افسوس" یہ تین مجموعے ایسے ہیں جن میں انتظار حسین نے مختلف تجربات کیے ہیں۔ یہ تجربات کہیں مکالمے اور عمل میں بھی ساتھ ساتھ متوازی پیرائے میں ظاہر ہوتے ہیں یعنی ان کا بیان ایسا ہے جس میں مکالمہ اور عمل ملے جلے ہوتے ہیں، دوسرے افسانے جیسے "خیمے سے دور"، "سفر منزل شب"، "وہ جو کھو گئے" اور "سیڑھیاں" ایسے افسانے ہیں جن میں مکالمے اور عمل کو ساتھ ساتھ دیکھا جاسکتا ہے۔ ان افسانوں میں انتظار حسین نے سامعہ کے ساتھ قوت باصرہ کو بھی بیدار کیا۔ یعنی انھوں نے نثر کو شعری پیکروں سے مزین کیا ہے۔ ان افسانوں میں حقیقت پسندانہ پیرائے کو "غیر حقیقت" سے مربوط کرکے ایک منفرد تکنیکی تشکیل کی گئی ہے جسے ہم مکالمے اور عمل کی امتزاجی تکنیک کہہ سکتے ہیں۔ ان ہی ساری باتوں کو وراث علوی جو کہ جدید افسانے کے بہت بڑے پارکھی ہیں۔ انتظار حسین کے افسانوں میں جادوئی اسلوب اور اس کے پیش کش کا مجموعی تصویر کچھ یوں کھینچا ہے:

"انتظار حسین گو اسطوری اور علامتی طریقۂ کار اختیار کرتے ہیں لیکن
حقیقت پسند تکنیک کے ہتھ کنڈوں، یعنی واقعہ نگاری، کردار نگاری،
جزئیات نگاری، مکالمہ تصویر کشی اور فضا بندی کا بھرپور استعمال کرتے
ہیں۔ اسی سبب سے ان کے افسانے، تجریدی افسانوں کی ذیل میں

1۔ اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص، 557

نہیں جاتے اور ان کا اسلوب تجریدی افسانوں کے اسلوب کی مانند شاعری کے اسلوب سے قریب ہونے کی کوشش نہیں کرتا۔ انتظار حسین کا یہ امتیازی وصف ہے کہ ان کے کسی جملے پر شعریت، یا غنائیت یا شاعرانہ پن کا گمان تک نہیں ہوتا، بلکہ ایسا لگتا ہے کہ ان کی پوری کوشش غنائیت سے گریز کی طرف ہے، اس کے باوجود ان کا اسلوب غنائی شاعری کے اسلوب کی مانند ہم پر وجد کی کیفیت طاری کرتا ہے۔ یہ نثر کی معراج ہے اور ایسے معجزے آسمانی صحائف میں ہی نظر آتے ہیں جن کے اثرات انتظار حسین کے اسلوب پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ آسمانی صحائف کے متعلق آپ یہ نہیں کہہ سکتے جو کچھ کہا گیا وہ اہم نہیں ہے بلکہ کیسے کہا گیا وہ اہم ہے۔"[1]

آزادی کے بعد ہندوستان میں اردو افسانے کے کئی رجحان سامنے آئے ہیں ان میں سے جو رجحان بنیادی نوعیت کے ہیں وہ چار ہیں۔ پہلا رجحان تقسیم کے المیے کو پیش کرنے کا ہے۔ اس ذیل میں دو طرح کے افسانے آتے ہیں۔ ایک تو وہ جن کی نوعیت ھنگامی تھی اور جو فسادات کو براہ راست موضوع بنا کر لکھے گئے تھے، دوسرے وہ جو تہذیبی سطح پر تقسیم کے المیے کو پیش کرتے ہیں۔ اس رجحان کے بہترین علم بردار ہندوستان میں قرۃ العین حیدر اور پاکستان میں انتظار حسین ہیں۔ دونوں کے نقطہ نظر تکنیک اور کینوس میں بڑا فرق ہے۔ لیکن دونوں کے ایسے افسانوں کا محرک بعض محبوب تہذیبی قدروں کا زوال ہے۔ دوسرا رجحان زندگی کی جامعیت اور اس کے نارمل حسن کو اس کی سیاہی اور سفیدی کے ساتھ پیش کرنے کا ہے اس رنگ کے امام راجندر سنگھ بیدی ہیں۔ تیسرا رجحان علاقائی افسانے کا ہے۔ جیسے پنجاب کی زندگی سے متعلق بلونت سنگھ کے افسانے یا اتر پردیش کے قصباتی تمدن سے متعلق قاضی عبدالستار کے افسانے، دوسری طرف وہ

1۔ وارث علوی، جدید افسانہ اور اس کے مسائل، نئی آواز، نئی دہلی، 1990، ص 71

افسانے ہیں جن میں کسی علاقے کی گھریلو زندگی کی ترجمانی کی گئی ہے۔ مثال کے طور پر جیلانی بانو، واجدہ تبسم کے افسانے۔ چوتھا بنیادی رجحان تجریدی اور علامتی افسانے کا ہے۔ اس قسم کا افسانہ آزادی سے پہلے کے افسانہ نگاروں کے یہاں بھی ملتا ہے مثلاً کرشن چندر کا ''غالیچہ''، ''چوراہے کا کنواں''، ''جہاں ہوا نہ تھی'' اور ''چھری''، احمد ندیم قاسمی کا ''سلطان''، ''وحشی'' اور ممتاز شیریں کا ''میگھ ملہار'' اور احمد علی کے بعض افسانے بھی تجریدی افسانوں کی ذیل میں آتے ہیں۔ لیکن اس کو ساتویں اور آٹھویں دہائی کے نئی نسل کے بعض افسانہ نگاروں نے ایک رجحان کی حیثیت سے اپنایا۔

علامتی اور تجریدی افسانوں کے ضمن میں یہ بات واضح ہونی چاہیے کہ یہ جدیدیت کے ہم معنی نہیں اور نہ ہی انہیں عہد جدید کا زائیدہ کہا جاسکتا ہے۔ جدیدیت کے میلانات کے معرض وجود میں آنے سے قبل بھی اردو میں علامتی اور تجریدی افسانوں کا چلن تھا جیسا کہ اوپر مثال میں پیش کیا گیا۔ البتہ 1960 کے بعد (جس سے کہ جدیدیت کا آغاز سمجھا جاتا ہے) یہ ایک حاوی میلان کی صورت میں نمودار ہوا اور دیکھتے ہی دیکھتے اردو افسانہ اس کی شکنجے میں جکڑتا چلا گیا، علامتی اور تجریدی افسانوں کی ہوڑ سی مچ گئی اور ہر الم غلم تحریر کو علامتی اور تجریدی افسانہ کا نام دیا جانے لگا۔ جس کا انجام یہ ہوا علامتی اور تجریدی افسانے شک کی نگاہ سے دیکھے جانے لگے۔ یہی نہیں ایسے افسانوں کو معتوب و مردود قرار دیا گیا۔ ایسے ماحول میں چند GENUINE افسانہ نگار بھی تھے جو نہایت ایمانداری کے ساتھ اپنی تخلیقی آگ کو روشن کیے ہوئے تھے۔ علامتی اور تجریدی افسانوں کو جن لوگوں سے اعتبار حاصل ہوا ان میں بلراج مین را، سریندر پرکاش، انور سجاد، احمد ہمیش، غیاث احمد گدی اور کلام حیدری وغیرہ کا نام نمایاں طور پر قابل ذکر ہیں۔

بلراج مین را نے ابتدا ایسے افسانوں سے کی جن میں چونکانے والا انداز پایا جاتا ہے۔ پچھلی نسل کے افسانہ نگاروں کے یہاں روایت کا احساس جلوہ گر تھا لیکن مین را اور سریندر پرکاش کے افسانوں میں روایت سے انحراف پایا جاتا ہے۔ ان دونوں افسانہ

نگاروں کے یہاں اسلوب کی تازگی، احساس کا نیا پن اور موضوع کو برتنے کا منفرد انداز ہے۔ ان کے یہاں دبے کچلے ہوئے نچلے طبقے کے کردار مفقود ہیں اور وہ ماحول بھی نہیں ہے جو ترقی پسندوں کے یہاں عام تھا۔ مین رانے اپنی بعض کہانیوں کے ذریعے افسانہ نگاری کو ایک نجی اور شخصی اظہار کا میڈیم بنا دیا اور اس کا اصرار ہوتا ہے کہ وہ فرد کی سطح پر پڑھنے والے سے رابطہ قائم کرے چنانچہ شمیم حنفی نے ان کی کہانیوں کے بارے میں لکھا کہ:

> ''یہ کہانیاں اس قاری کے لیے ہیں جو تنہا ہے، متجس ہے اور جس کی ادبی معیار کی نوعیت انفرادی اور شخصی ہے۔ ان کہانیوں کا مطالعہ دراصل دو افراد کے بیچ کا معاملہ ہے۔ ایک وہ جس نے اپنا اظہار کیا اور دوسرا وہ جس نے ایک فرد کے طور پر اظہار کی اسی ہیئت سے ربط قائم کیا۔ اس طرح مین را کی کہانی بڑی حد تک ایک ذاتی فنی رویہ کی عکاس ہے اور اپنے قاری پر یہ بار ڈالتی ہے کہ مسلمات اور اجتماعی معیاروں کی گرد جھاڑ کر اس کی انفرادی جہات اور شرائط کے ساتھ سمجھنے کی کوشش کرے۔''[1]

افسانوں کی یہ خصوصیت صرف مین را ہی کی نہیں بلکہ ان تمام جدید افسانہ نگاروں کی ہے جو مین را کے ہم عصر ہیں۔ چونکہ بلراج مین را اور سریندر پرکاش نے روایت سے گریز کر ایک نئی طرح ڈالی تھی۔ اس لیے افسانے میں جدیدیت کا سہرا انھیں دونوں فن کاروں کے سر ہے۔ ان کی اہمیت اس لیے بھی ہیں کہ اردو میں علامتی اور تجریدی افسانوں کو ایک رجحان کی حیثیت سے متعارف کرایا۔ بلراج مین را افسانے کی ہیئت اور تکنیک کے ایسے تجربے بھی کیے جو اپنے عہد کے علاوہ آنے والے فن کاروں کے لیے سنگ میل ثابت ہوئے۔ ابھی تک کہانی پن پر جو توجہ دی جا رہی تھی مین رانے

1۔ شعور، دہلی، مضمون ''پچھلا وا''، 1978، ص 489

اس سے انحراف کرتے ہوئے پرانے اسٹرکچر سے گریز کیا اور نئے افسانوی فن کو بنیاد ڈالی۔ بلراج مین رانے جہاں اپنے دور کے فن میں نئی روح پھونکنے کی کوشش کی وہیں وہ ساتھ ساتھ روایتی تنقید کا ہدف بھی بنے۔

بلراج مین را نے کم نویسی کو اپنا شعار بنایا اور بہت کم افسانے لکھے 1952 میں ''بھاگوتی'' کے نام سے ان کا پہلا افسانہ ساقی (لاہور) میں چھپا تھا۔ 1972 میں ان کا آخری افسانہ ''ساحل کی ذات'' شائع ہوا۔ 1952 سے 1972 تک انھوں نے صرف 37 افسانے لکھے اور اب ''سرخ وسیاہ'' کے نام سے ان کا پہلا افسانوی مجموعہ سامنے آیا ہے۔

ALTAR کے نام سے افسانوں کا مجموعہ انگریزی زبان میں 1965 میں شائع ہو چکا ہے۔ پھر بھی بلراج مین رانے جو کچھ لکھا اس اعتبار سے اہم ہے کہ وہ جدید افسانے کی تاریخ میں ایک اہم جز اور حصہ ہیں۔ چنانچہ مین رانے کئی کامیاب اور یاد رہ جانے والی کہانیاں اردو افسانے کو دیا۔ جن میں ''وہ'' (ماچس) ''ریپ''، ''بس اسٹاف''، ''شہر کی رات''، ''ایک مہمل کہانی''، '' واردات''، ''کمپوزیشن سیریز''، '' ظلمت''، ''مقتل''، ''پورٹریٹ ان بلیک اینڈ بلڈ'' اور ''آتمارام'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

علامتی اور تجریدی حیثیت کے حامل افسانوں کا نمایاں وصف، فرد کی تنہائی، دہشت و بیگانگی، ذات کے بحران کا کرب، اخلاقی و روحانی قدروں کی شکست و ریخت، مشینی اور میکانکی زندگی کا اضطراب وغیرہ جیسے موضوعات کی پیش کش رہا ہے۔ مین را کے افسانوں میں بھی فرد کا داخلی کرب نمایاں ہے۔ خود مین رانے ذات کے بحران سے گذرتے ہوئے اپنے افسانوں میں ایسے افراد کو منعکس کیا ہے جو اپنی بے چہرگی کو چھپائے پھرتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ایک بھلا انسان اپنے بارے میں ہی سچی بات کہہ سکتا ہے، یہی داخلیت ہے اور مین را اس داخلیت کے علمبردار ہیں۔

مادی ترقی اور روحانی بحران کے اس عہد میں آج کے فرد کا سب سے بڑا مسئلہ

اپنے وجود کی معنویت کی تلاش ہے۔ آج کا انسان بے چہرہ ہے۔ نفسیاتی الجھنوں کا شکار، وہ جذباتی اور ذہنی مسائل میں الجھا ہوا ہے۔ وہ اپنے آپ سے لڑ رہا ہے۔ یہ جنگ ایک طرف تو اس کی اپنی ذات سے ہے تو دوسری طرف صنعتی اور مشینی ثقافت سے جو کثیف بھی ہے اور لعنتوں کا منبع بھی پھر اسے قدم قدم پر اخلاقی قدروں سے بھی متصادم ہونا پڑتا ہے، سماجی اصولوں سے بھی ٹکرانا پڑتا ہے۔ یہ چومکھی جنگ تنہا فرد کا مقدر ہے اس جنگ میں کبھی وہ سپر بھی ڈال دیتا ہے تو کبھی ظفریاب بھی ہوتا ہے۔ جب وہ ان عفریتوں سے لڑتے لڑتے بے دم ہو جاتا ہے تو یاسیت اور غم کے دھندلکے میں گم ہو جاتا ہے۔ ایک فنکار کے سامنے جو ایک فرد بھی ہے، جب اتنے سارے مسائل ہوں تو ان کی ترجمانی کے لیے نئے سانچوں کی تلاش کرنی ہی پڑتی ہے۔ لسانی تجربوں کے لیے ذہن کو وا اور قدیم مروجہ اسٹرکچر سے انحراف کرنا ہی پڑتا ہے۔ مین را نے یہ سب کچھ کیا وہ اپنے افسانے میں Abstract کا کنکریٹ سے اور کنکریٹ کا Abstract سے رشتہ جوڑتے نظر آتے ہیں۔ بعض اوقات بے ترتیب اور معنوی اعتبار سے ایک دوسرے سے بے تعلق جملوں کی مدد سے کوئی بامعنی نقش خلق کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اس عمل سے ان کا مقصد صرف گہرا تاثر پیدا کرنا ہوتا ہے۔ جدید افسانے کے سلسلے میں اردو کی نئی شاعری سے استفادہ کی بات کہی جاتی ہے اور یہ بات اکثر دہرائی جاتی ہے کہ ہیئتی سطح پر نثر و نظم کی حد بندیاں ختم ہوتی جا رہی ہیں۔ شاعری اور فکشن کی ٹوٹتی حد بندیوں کی بہتر مثال بلراج مین را کے کمپوزیشن سیریز کے افسانے ہیں مثال کے طور پر ''کمپوزیشن ایک'' کا یہ ابتدائی ٹکڑا دیکھیے:

''سورج کے ساتھ تمہارا کیا سمبندھ ہے؟

میں جاہل، بے بس، بیمار کچھ نہ کہہ پایا۔

ان دنوں میرے ذہن کی قید گاہ یہی سوال تھا... سورج کے ساتھ تمہارا کیا سمبندھ ہے؟ میرے ذہن کی قید گاہ کی چابیاں میرے پاس نہ

تھیں کہ دروازہ کھول دیتا، سوال کو بھی نجات ملتی اور مجھے بھی

چابیاں کس کے پاس ہیں؟

میں جاہل، بے بس، بیمار کس سے پوچھتا۔"1

یہ افسانے کی نثر ہے، کسی نثری نظم کا ٹکڑا نہیں، لیکن اس کی ساخت اور الفاظ کی نشست و برخاست پر کسی نثری نظم کا ہی دھوکہ ہوتا ہے۔ وہی رمزیہ اور کنایاتی انداز بیان، وہی تاثر آفرینی، وہی تفصیلات سے گریز اور وہی چند الفاظ پر مشتمل چھوٹے چھوٹے جملے جنھیں نظم کی صورت میں علاحدہ علاحدہ سطروں میں لکھا گیا ہے۔ ان سطروں کو ملا کر ایک پیراگراف بنایا جاسکتا تھا، لیکن اس سے شاید وہ تاثر قائم نہ ہوتا جو مین را کا مقصد تھا۔ غیر ضروری تفصیلات سے گریز اور اس افسانے کا غیر معمولی اختصار بھی اس امر کا ثبوت فراہم کرتا ہے کہ مین را اپنے اس افسانے کے ذریعہ شعری تاثر پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ اس کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ وہ اپنے افسانے کو کمپوزیشن کا نام دیتے ہیں اور کمپوزیشن نظم یا شاعری کے لیے استعمال تو کیا جاتا ہے، نثر اور افسانے کے لیے نہیں۔ غرضیکہ مین را شاعری اور فکشن کی حد بندیوں کو شعوری طور پر توڑنے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ کاوش کہاں تک درست ہے کہنا مشکل ہے۔ البتہ اس کاوش میں افسانے کے روایتی اسٹرکچر سے انحراف کی صورتیں خود بخود واضح ہوجاتی ہیں۔ بقول پروفیسر وہاب اشرفی:

> ''مین رانے ''وہ'' اور کمپوزیشن کے افسانے میں فنی نقطہ نظر سے جو کچھ بھی کہا ہے اس کا ہمدردی سے جائزہ لینا چاہیے میں سمجھتا ہوں کہ تجریدی افسانے کی ساری بحث مین را تک محدود ہے اس لیے کہ انھوں نے ہی اپنے افسانے میں صوت وآہنگ کو بنیادی اہمیت دی ہے۔''2

1۔ کمار پاشی، نیا اردو افسانہ احتساب و انتخاب، موڈرن پبلشنگ ہاؤس، نئی دہلی، 1980، ص 19

2۔ بحوالہ جمیل اختر محبی، فلسفۂ وجودیت اور جدید اردو افسانہ، ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 2000، ص 286

''کمپوزیشن ایک'' مین را کا مختصر ترین افسانہ ہے۔ یہ صرف دو صفحات پر مشتمل ہے۔ افسانے کی ہیئت کے پیش نظر اس میں غیر ضروری تفصیلات سے گریز کیا گیا ہے۔ یہ بات افسانے کے روایتی اسٹرکچر سے مین را کے انحراف کو ظاہر کرتی ہے۔ افسانے میں کردار موجود ہے جو واحد متکلم ہے۔ یہ شخص معاشرے کے عام لوگوں سے مختلف ہے۔ سماجی، قانونی، سیاسی غرض کسی کا جبر اس کے لیے ناقابل برداشت ہے۔ یہاں تک کہ فطری جبر کی زنجیروں کو بھی وہ توڑ دینے کے درپے ہے۔ اسے اس بات کا شدت سے احساس ہے کہ وہ ایک ''جاہل''، ''بے بس'' اور ''بیمار'' آدمی ہے۔ معاشرے کے دیگر جاہلوں، بے بسوں اور بیمار لوگوں کی طرح اس کا مسئلہ یہ ہے کہ مجبوروں اور بیماروں کے اس ہجوم میں شامل ہونا نہیں چاہتا۔ ان سے الگ اپنی اور صرف اپنی شناخت چاہتا ہے اور یہ تبھی ممکن ہے جب وہ اپنے سر سے بے بسی اور مجبوری کا جوا اتار پھینکے۔ جو آزادی کا استعارہ ہے اسے جبر کے حصار سے باہر آنے پر اکساتی رہتی ہے:

> ''اور پھر ایک دن کہ سورج محو سفر تھا، میرے کان میں اجنبی ہوا نے چپکے سے کہا:
>
> ''میرے نادان دوست! تم سورج اور سایے کا مرکز ہو، سورج اور سایہ تمہارے گرد گھومتا ہے''
>
> اور پھر یوں ہونے لگا کہ ادھر میری آنکھیں کھلتی اور ادھر سورج طلوع ہوتا۔ ادھر میں سفر پر روانہ ہوتا ادھر سورج سفر پر روانہ ہوتا۔ ہم منزلیں طے کرتے بڑھتے رہتے اور پھر ادھر مجھے نیند آتی ادھر سورج غروب ہو جاتا۔''[1]

یہاں سورج اور میں کا سایہ جبر کے استعارے ہیں جنھوں نے اس کے گرد ایک حصار کھینچ رکھا ہے جس میں محصور ہو کر وہ خود کو جاہل، بے بس اور بیمار سمجھنے لگا ہے۔

1۔ کمار پاشی، نیا اردو افسانہ اختساب و انتخاب، ص 20

ہوا آزادگی کا استعارہ ہے جو اسے جبر کے حصار سے باہر آنے پر اکساتی ہے۔ ہوا کا کوئی راستہ، کوئی منزل متعین نہیں ہے۔ اسے کوئی قید نہیں کر سکتا۔ وہ ہر طرح کی زنجیروں سے آزاد ہے اور، میں، کو یہ مژدہ سنا رہی ہے کہ اسے بھی اپنی مقررہ حد بندیوں سے باہر نکلنا چاہیے۔

اس احساس کو نظم کے پیرائے میں بھی لکھا جا سکتا تھا لیکن اس کی صورت افسانے سے مختلف ہوتی۔ لہذا یہ افسانہ روایتی افسانے میں پیش کی جانی والی بہت سے (غیر ضروری) تفصیلات کو رد کرتے ہوئے ایک الگ اسلوب بناتا ہوا افسانے کے نئے امکانات کی نشاندہی کرتا ہے۔ مین را ''کمپوزیشن ایک''، کی طرح اپنے بیشتر افسانوں میں شاعری سے صرف اس حد تک استفادہ کیا ہے کہ اس نے اپنے کسی احساس یا تجربے کی پیش کش میں الفاظ کو کفایت شعاری سے استعمال کیا ہے۔ لیکن جہاں تک اس کے تخلیقی اظہار کا تعلق ہے وہ شعر سے نہیں ہے بلکہ نثر سے قریب ہے اور اس کا نثری اسلوب روایتی افسانے سے مکمل طور پر الگ اپنی انفرادی شناخت کا ثبوت فراہم کرتا ہے۔

بلراج مین را علامتوں اور استعاروں کے پردے میں باتیں کہتے ہیں۔ ان کی بیشتر کہانیاں علامتی نوعیت کی ہیں۔ ان کے عام قاری کو ہی نہیں بلکہ باشعور قاری کو بھی اس بات کی شکایت رہی کہ ان کے افسانے نہایت مبہم اور الجھے الجھے خیالات سے مملو ہیں۔ وہ ذہنی ورزش کا تقاضہ کرتے ہیں۔ دراصل یہ پورا دور ہی علامتوں کے سیلاب کا دور تھا۔ ہر شخص اپنے اپنے طور پر علامتوں کی تخلیق میں لگ گیا۔ لیکن مین را کی علامتیں عصری حقائق پر مبنی ہوتی ہیں اور وہ اپنے اردگرد کی چیزوں ہی میں سے علامتوں کا انتخاب کرتے ہیں اور پھر اپنے ذہن رسا کے ذریعے ان میں تہ داری پیدا کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے کردار عموماً ''وہ''، ''میں''، ''یہ'' وغیرہ ہوتے ہیں۔ اس طرح مین را کے یہاں زبان و اظہار کی سطح پر شدید قسم کی انفرادیت پائی جاتی ہے۔ ان کے مشہور ترین

افسانہ ''وہ''، ''جو'' ماچس'' کے نام سے مشہور ہے۔ اس افسانہ میں بھی کردار کا کوئی نام نہیں ہے۔ کہانی اس طرح شروع ہوتی ہے:

> ''جب اس کی آنکھ کھلی، وہ وقت سے بے خبر تھا۔ اس نے دایاں ہاتھ بڑھا کر بیڈ ٹیبل سے سگریٹ کا پیکٹ اٹھا لیا اور سگریٹ نکال کر لبوں میں تھام لیا۔ سگریٹ کا پیکٹ پھینک کر اس نے پھر ہاتھ بڑھایا اور ماچس تلاش کی، ماچس خالی تھی۔
>
> اس نے خالی ماچس کمرے میں اچھال دی۔
>
> خالی ماچس چھت سے ٹکرائی اور فرش پر آن پڑی
>
> اس نے ٹیبل لیمپ روشن کیا
>
> بیڈ پر چار پانچ ماچس الٹی سیدھی پڑی ہوئی تھی۔
>
> اس نے باری باری سب کو دیکھا، سب خالی تھیں۔''[1]

چنانچہ افسانے ''وہ'' اخیر تک کردار کا رول ادا کرتا ہے اور پوری کہانی ''وہ'' کے گرد گھومتی ہے۔ ''وہ'' بلراج مین را کی ہی نہیں بلکہ جدید کہانیوں میں بڑی کہانی تصور کی جاتی ہے۔

''ماچس'' اس افسانے کا مرکزی علامت ہے۔ افسانہ پڑھتے وقت یہ خیال ذہن میں آتا ہے کہ آخر افسانہ نگار ''ماچس'' جیسی معمولی چیز کے حصول کے لیے اتنا زور کیوں دے رہا ہے؟ لیکن مین را کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ وہ ہمیشہ علامت کا کام سامنے کی کسی چیز سے لیتے ہیں اور اسے نہایت گہرائی کے ساتھ برتتے ہیں۔ اس افسانے میں ''ماچس'' زندگی کی معنویت کی تلاش کی علامت ہے۔ ''ماچس'' افسانے کے کردار کی زندہ رہنے کی علت ہے اور یہی علت اس کی زندگی کی معنویت قرار پاتی ہے۔ غرض کہ ماچس کی تلاش میں ''وہ'' اپنے وجود کی تلاش میں ہے۔

1۔ بحوالہ طارق چھتاری، جدید افسانہ اردو، ہندی، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص 99-98

طرز اظہار اور اسلوب کے لحاظ سے ماچس یعنی ''وہ'' میں قابل ذکر بات یہ بات ہے کہ مین را کی یہ کہانی ایک علامتی کہانی تو ہے مگر اس کہانی کا اسلوب خالص بیانیہ ہے۔ کہیں کہیں بیان پر مکالمے غالب آ گئے ہیں لیکن پھر بھی اس اسلوب کو بیانیہ اسلوب ہی کہا جائے گا۔ بیانیہ اسلوب کے سلسلے میں عام رجحان یہ ہے کہ یہ فرسودہ اور پرانا طرز ہے۔ جدید دور میں بیانیہ کہانیاں بکثرت لکھے جا رہے ہیں۔ کامیاب علامتی افسانے بھی بیانیہ اسلوب میں لکھے گئے ہیں۔ دراصل علامت کا تعلق افسانے کے موضوع سے ہے نہ کہ اسٹائل سے۔ افسانہ نگار کسی بھی شے کو علامت بنا کر پیش کر سکتا ہے۔ ضروری نہیں کہ علامتی کہانی لکھتے وقت وہ تجریدی اسلوب ہی اپنائے۔ اس کے برعکس مین را کی ہی ایک کہانی ''مقتل'' ہے۔ جس کا اسلوب بیانیہ نہیں تجریدی ہے:

''کئی بار میرے پاؤں پھسلے اور ہر بار یوں ہوا کہ پسلیوں کا جال کیلوں میں پھنس گیا۔ آنکھوں کے گہرے گڈھے کیلوں میں الجھ گئے اور ننگ گیا اور ہر بار میں نے کیلوں میں پھنسا ہوا جال اتارا، تو کیلی کیلوں میں الجھے ہوئے آنکھوں کے گڈھے علاحدہ کیے اور پھر ایک ایک کیل تھامتا، ایک ایک کیل پر پاؤں جماتا چھت کی جانب بڑھا۔ دیواریں کتنی اونچی تھیں اور چھت کون سا آسمان پر تھی۔ کچھ پتہ نہ چلتا تھا کہ کوئی ستارہ نہ تھا۔''[1]

اس اقتباس کے مطالعہ کے بعد یہ کہا جا سکتا ہے کہ اس کہانی کا اسلوب بیانیہ نہیں تجریدی ہے۔ اس افسانے کو پڑھ کر سب سے پہلا تاثر یہی قائم ہوتا ہے کہ کوئی تجریدی مصور آڑی ترچھی لکیریں کھینچ کر ایک نہایت پر اسرار معنی خیز تصویر بنا رہا ہے۔ مین را کے افسانوں میں عموماً وہی کیفیت پائی جاتی ہے جو تجریدی تصویروں کا خاصہ ہوتی ہے۔ یہ تصویریں بظاہر آڑی ترچھی لکیروں پر ضرور مشتمل ہوتی ہیں لیکن جب ہم ان کے تمام سروں کو ایک دوسرے سے ملا کر بغور دیکھتے ہیں تو ہمیں کہنا پڑتا ہے کہ یہ تصویر تو

1۔ بحوالہ جدید افسانہ اردو، ہندی، ص 100

اپنے اندر ایک مکمل معنوی دنیا آباد کیے ہوئے ہیں۔ اصل میں بلراج مین را کا نقطہ نظر جداگانہ ہے وہ اشیا اور علامتوں کو ایک ہی رنگ میں دیکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں کی بنیادی خوبی تجریدی عنصر ضرور ہے لیکن اس کے استعمال میں بے ساختگی ہے۔ اسی لیے وہ قاری کے دل پر گہرا تاثر قائم کرتے ہیں۔ لیکن جب کبھی یہ تجرید سارے افسانے پر چھا جاتی ہے تو افسانہ گنجلک ہوکر فنی معیار سے نیچے آجاتا ہے اور تاثر کا وصف بھی مجروح ہوتا ہے، ورنہ جہاں ان کے ارادہ کو دخل نہ ہو اور بے ساختگی کارفرما ہو وہاں ان کے افسانے فنی بلندیوں کو چھوتے نظر آتے ہیں۔

جیسا کہ بتایا جاچکا ہے کہ جدید علامتی اور تجریدی افسانہ نگاروں میں ایک نمایاں نام سریندر پرکاش کا بھی ہے۔ انھوں نے بھی دیگر افسانہ نگاروں کی طرح آج کے فرد اور اس کے مسائل کی پیچیدگیوں کو اپنے افسانے کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے افسانے اس لحاظ سے بھی اہم ہیں کہ وہ قدیم روایات کی معنویت واہمیت کے منکر نہیں ہیں۔ بلکہ جدید انسان نے ان کی طرف سے جو شعوری طور پر چشم پوشی یا انحراف کا رویہ اختیار کیا ہے اس پر افسوس کا اظہار کرتے ہیں۔ اس کے باوجود انھوں نے اسلوبی اور لسانی سطح پر اپنی خلاقانہ قوت اور ہنر مندی کے سہارے اردو مختصر افسانے میں نت نئے تجربے کیے ہیں جن کی مثالیں ان کے شروع کے دو مجموعوں ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' 1968 اور ''برف کا مکالمہ'' 1981 اور بعد میں ''بازگوئی'' اور ''حاضر حال جاری'' جیسے مجموعوں میں ملتی ہے۔ ان کے بعد کے مجموعے بہ نسبت پہلے کے مجموعے کے موضوع، فن اور تکنیک ہر لحاظ سے خوشگواری کا مظہر ہیں۔ اس طرح سریندر پرکاش کے فن میں تدریجی ارتقا پایا جاتا ہے۔ ان کے ابتدائی افسانوں میں تجرید پسندی انتہا کو پہنچی ہوئی تھی۔ ''تلقارمس'' جیسا افسانہ ان کی تجرید پسندی کی دلیل ہے مگر یہ تجربہ محض برائے تجربہ ہے۔ اس میں حقیقی احساس ناپید ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بعد ازاں سریندر پرکاش نے ایسے افسانوں سے گریز کیا۔

مجموعی طور پر سریندر پرکاش کے افسانے عصری حسیت کے حامل ہیں۔ وہ حقائقِ زندگی کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ سائنسی و صنعتی ترقی کے باوجود انسان کی روح کتنی کھوکھلی ہوگئی ہے۔ اس کا ذہن کتنا پراگندہ ہے۔ خارجی رشتوں میں کیسی دراڑیں پڑی ہیں۔ انسانی اقدار کس طرح پامال ہوتی ہیں۔ فرد اخلاقی طور پر کتنا گر گیا ہے۔ اس المناک صورتِ حال کو نیز عہد حاضر کے انسان کی نفسیات اور اس کے ذہنی مسائل کو وہ تہہ داری کے ساتھ پیش کرتے ہیں جو ان کے افسانوں کا خاص وصف ہے۔ سریندر پرکاش کو سماجی ناہمواریوں، زندگی کی نارسائیوں اور تہذیب کی کجی کا بھی احساس ہے۔ اپنے افسانوں میں انھوں نے اس جانب بلیغ اشارہ کیے ہیں۔ ''رونے کی آواز'' ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''، ''رہائی کے بعد''، ''بدوشک کی موت''، ''تلقارمس''، ''جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں'' اور ''بجوکا'' ان کے ایسے ہی افسانے ہیں۔ ''رونے کی آواز'' میں ایک ایسے شخص کا المیہ پیش کیا گیا ہے جسے اپنے عکس دگر کی تلاش ہے۔ افسانہ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' تہذیبی و تاریخی تناظر میں جدید انسان کی بے بسی، محرومی، بے حسی اور شکستگی کو موضوع بنایا ہے۔ ''رہائی کے بعد'' کا موضوع تخلیق ہے۔ ''بدوشک کی موت'' کی معنویت برصغیر کی جنگ کے پس منظر میں واضح ہوتی ہے۔ ''تلقارمس'' اس اعتبار سے اہم افسانہ ہے کہ اس میں ایک نیا لسانی تجربہ سامنے آتا ہے۔ افسانے کے روایتی اسٹرکچر سے انحراف کی کوشش بھی ملتی ہے۔ اس میں پلاٹ، کردار، ماجرا کی تلاش لاحاصل ہے۔ حتی کہ زبان اور اس کے قواعد کی حد بندیاں بھی توڑ دی گئی ہیں۔ بے ترتیب اور بے تعلق جملے قاری کو شعور کی دھند میں گم کرنے اور اس کی ٹیڑھی میڑھی پگڈنڈیوں پر حرکت کرنے کے لیے مجبور کرتے ہیں۔ یہاں حتمی کچھ بھی نہیں ہے۔ سب کچھ ممکن ہے اور کچھ بھی ممکن نہیں۔ یہ افسانہ جدید عہد کے رزمیے کو پیش کرتا ہے۔ یہ رزمیہ ذات کے اندر بھی ہے اور باہر بھی۔ ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

''ستمبر کے مہینے میں آنسو گیس کا استعمال ٹھیک نہیں ان دنوں کسان شہر

سے راشن کارڈ کا بیج لینے آیا ہوتا ہے وہ بڑے مہمان نواز قسم کے لوگ
تھے انھوں نے انڈوں کی جگہ اپنے بچوں کے سرابال کر اور روٹیوں
کی جگہ عورتوں کے پستان کاٹ کر پیش کردیئے مگر آخری وقت جب
میں نزع کے عالم میں تھا وہ میرا راشن کارڈ چرانے کی سوچ رہے
تھے انھوں نے اپنے اپنے خوانچے اونچی اونچی دیواروں پر لگا رکھے
تھے اور نیچے وادی میں جھونپڑیاں جل رہی تھیں جلنے تک گاڑی پلیٹ
فارم پر آجاتی اور سب لوگ آگے بڑھ کر اپنی اپنی لاش پہچان لیتے پھر
وہ گرم کباب کی ہانک لگاتے کوئی نہ پوچھتا کس عزیز کے گوشت کے
کباب ہیں۔"[1]

یہ افسانہ صحیح معنوں میں ایک لسانی تجربہ ہے۔ جس میں بڑی حد تک بے ترتیب اور معنوی اعتبار سے ایک دوسرے سے بے تعلق جملوں کی مدد سے کوئی بامعنی نقش خلق کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ واضح ہو کہ پورا افسانہ ایک پیراگراف پر مشتمل ہے۔ اس میں پنکچوایشن (،) کے استعمال سے بھی گریز کیا گیا ہے۔ افسانہ کے پہلے لفظ سے لے کر آخری لفظ تک جملے ایک دوسرے سے جڑے ہوتے ہیں۔ ان میں نہ کہیں بیانیہ اظہار ہے اور نہ کہیں مکالمے موجود ہیں اور سب سے دلچسپ بات تو یہ ہے کہ معنوی اعتبار سے کوئی جملہ دوسرے جملے سے مربوط نہیں معلوم ہوتا۔ یہ افسانے کے روایتی اسٹرکچر اور زبان کے مروجہ اصول سے انحراف کی مثال ہے۔ "تلقارمس" میں شعور کی رو کا خالص ٹریٹمنٹ ہے۔ یہ ایک ہی جملے پر منحصر افسانہ تھا جو ایک صفحے پر آگیا ہے۔ اس میں کولاژ کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ یہ ایک تجربہ تھا جسے بس ایک بار انجام دیا گیا۔

سریندر پرکاش نے تجربے کا اظہار "رونے کی آواز" میں بھی کیا ہے۔ لیکن یہ تجربہ انحراف اور تخریب کی حد میں داخل نہیں ہوتا اس میں روایتی بنیادی اسٹرکچر اور لسانی

1۔ سریندر پرکاش، دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم مشمولہ، "تلقارمس"، اسرار کریمی پریس الہ آباد، ص 191

حد بندیاں برقرار رہتی ہیں۔ ''مسلقار مس'' میں افسانہ نگار نے جہاں لسانی شکست وریخت اور لاشعور کی مختلف شعاؤں کی وسیلے میں کوئی بامعنی افسانوی نقش خلق کرنے کی کوشش کی ہے وہاں ''رونے کی آواز'' کے نقوش بڑے واضح ہیں۔ جو قاری کی الجھن کا سبب نہیں بنتے۔ اگرچہ اس افسانے میں جس نئے تجربے کا اظہار کیا گیا وہ بھی اپنے آپ میں پیچیدگی کا حامل ہے۔ جس کا روایتی افسانے میں کوئی سراغ پانا ممکن نہیں۔ تاہم یہ افسانہ غیر منطقی انجام کے باوجود قارئین کے لیے ترسیل کی ناکامی کی مثال نہیں بنتا۔ بلکہ تہہ در تہہ کیفیات کی حامل کسی نظم کی طرح دیرپا تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ افسانہ نگار نے اپنے تجربے کو افسانے کی شکل دینے میں نہ تو افسانے کے بنیادی اسٹرکچر کو توڑا ہے اور نہ ہی لسانی سطح پر وہ کوئی تبدیلی لایا ہے۔ درج ذیل اقتباسات دیکھیے:

> ''میرا جی چاہتا ہے، میں اپنے کمرے کی چاروں دیواروں میں سے ایک ایک اینٹ اکھاڑ کر ارد گرد کے کمروں میں جھانک کر انھیں سوتے ہوئے یا روتے ہوئے دیکھوں کیونکہ دونوں حالتوں میں آدمی بے بسی کی حالت میں ہوتا ہے مگر میں بھی کتنا کمینہ ہوں لوگوں کو بے بسی کی حالت میں دیکھنے کے شوق میں سارے کمروں کی دیواریں اکھاڑ دینا چاہتا ہوں۔''
>
> ''سیڑھیوں میں بیٹھ کر رونے والی سرسوتی بلک بلک کر رونے والا بچہ، مری ہوئی عورت اور اس کا مجبور خاوند، چاروں باہر کھڑے تھے، چاروں نے یک زبان ہو کر (اس سے پوچھا) کیا بات ہے آپ اتنی دیر سے رو رہے ہیں؟ ایک اچھے پڑوسی کے ناطے ہم نے اپنا فرض سمجھا کہ......''[1]

اس افسانے میں ایک ایسے شخص کا المیہ پیش کیا گیا ہے جسے اپنے عکس دگر کی

1۔ بحوالہ کمار پاشی، نیا اردو افسانہ اختساب وانتخاب، ص 17

تلاش ہے۔ وہ اپنی شکل سے مشابہ شخص کو دیکھنا اور اس سے ملنا چاہتا ہے بلکہ یوں کہیے کہ یہ بے چہرہ شخص اپنے ہی گم شدہ چہرے کی تلاش میں ہے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے گویا اس کے پڑوس میں کسی کی موت واقع ہوگئی ہے اور کوئی رو رہا ہے اس کا پڑوس اس کے باہر بھی ہے اور اس کے اندر بھی، وہ کچھ نہیں سمجھ پاتا۔ اسے خیال آتا ہے کہ ایک اچھے پڑوسی کے ناطے اس کا فرض ہے کہ دوسرے کے دکھ سکھ میں شریک ہو۔

اس طرح ''رونے کی آواز'' کی تہہ در تہہ مگر واضح معنویت ''تلقارمس'' میں بظاہر مفقود ہے۔ ''رونے کی آواز'' گو علامتی افسانہ ہے لیکن اس میں سریندر پرکاش کا اسلوب اتنا پیچیدہ نہیں ہے اس میں انھوں نے کوئی لسانی تجربہ نہیں کیا۔ اس کے باوجود اس میں گہری معنویت اور تہہ داری ہے جو تفہیم وترسیل کا مسئلہ پیدا کیے بغیر قاری کے ذہن پر دیرپا تاثر چھوڑتی ہے۔ اس لیے کہ اس کے بنیادی ڈھانچے میں اتنی توڑ پھوڑ نہیں کی گئی کہ اس کا کہانی پن مجروح ہو جائے۔ البتہ انجام غیر منطقی ہی نہیں بلکہ غیر متوقع بھی ہے جو قاری کے دل پر خوشگوار اثر ڈالتا ہے۔ یہاں وہ وجودی رویہ اپناتے ہیں، جا بجا اظہاریت (Expressionism) کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ یہاں خود کلامی اور شعور کی رو کی مدد سے ذہنی کیفیات کا اظہار کیا گیا ہے۔

''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' سریندر پرکاش کا ایک اہم علامتی افسانہ ہے۔ یہ افسانہ مبہم ضرور ہے لیکن لطف واثر سے خالی نہیں ہے۔ پروفیسر گوپی چند نارنگ نے اس افسانہ کا بڑا پر مغز تجزیہ کیا ہے جو استفادہ کے قابل ہے۔ ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم'' میں قدروں کی شکست وریخت کی کہانی ہے۔ اس میں انسان کو بحیثیت ایک کل کے پیش کیا گیا ہے۔ اس کا ایک پہلو پرانے دور کو نمایاں کرتا ہے، جب انسان اخلاقی قدروں کا خزانہ تھا اس میں مکاری، جھوٹ اور دوسرے برائیاں ناپید تھیں۔ دوسرا رخ موجودہ صنعتی دور سے تعلق رکھتا ہے جب کہ قدروں کا مسئلہ شدت اختیار کر لیتا ہے

اور انسان بے وقعت ہو جاتا ہے، انسانیت کی اعلیٰ قدریں ٹوٹ پھوٹ جاتی ہیں۔ سریندر پرکاش نے انہی صورت حال کو علامات، اشارات اور تمثیلات کے ذریعے واضح کیا ہے۔

''رونے کی آواز'' کی طرح اس افسانے کی فضا بھی خوابناک ہے۔ یہی خوابناک فضا ''خشت وگل'' میں بھی موجود ہے جس میں حضرت نوحؑ سے متعلق اساطیر کو استعمال کیا گیا ہے۔ یہاں نوحؑ، کشتی، کالا سمندر، بھورا سایہ، چیونٹی، ان سب کو علامت کے طور پر استعمال کیا گیا ہے اور پلاٹ میں شکست وریخت کے سبب جابجا تجریدی عناصر پیدا ہو گئے ہیں۔

سریندر پرکاش نے تجرید وعلامت کے کامیاب نمونے پیش کیے ہیں۔ اس ضمن میں ''تلقارمس''، ''نقب زن''، ''بدوشک کی موت'' اور ''جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں'' قابل ذکر ہیں۔ تلقارمس کا پورا نظام تجریدی ہے جو قاری کے لیے تفہیم کا مسئلہ پیدا کر دیتا ہے۔ چونکہ سریندر پرکاش کا اسلوب اور ان کی کہانی لکھنے کی تکنیک میں نیا پن اور انوکھا پن ہے اس لیے افسانے کا مجموعی تصور بھی انفرادی نقطۂ نگاہ سے توجہ کا طالب ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ان کی تکنیک کی وضاحت کرکے قاری اور افسانے کے بیچ افہام وتفہیم کا مسئلہ کسی قدر حل کرنے کی کوشش کی ہے:

> ''ممکن ہے یہ تمام افسانے بحیثیت مجموعی عہد حاضر کے پرچھائیں نما انسان کی تمثیل ہوں یا ممکن ہے کہ ان کے کرداروں کی پرچھائیں پن ذہن انسان کی گہرائیوں میں باہم نبرد آزما ان گنت جبلتوں نیم شعوری اور تحت الشعوری آگاہوں اور پیچیدگیوں کو احاطہ کرنے کا ایک ذریعہ ہو۔ بہرصورت ان کہانیوں میں ایک تقریباً ناقابل برداشت خلا نظر آتا ہے۔ اس خلا میں پلاٹ کے جزیرے نہ ڈھونڈیے بلکہ سایہ نما ستاروں کے جھرمٹوں کی طرح کرداروں کو نیم تاریکی میں ہاتھ پاؤں مارتے

دیکھیے تو ان کہانیوں کی معنویت نظر آئے گی۔"[1]

شمس الرحمٰن فاروقی کے مندرجہ بالا قول کے ساتھ ساتھ سریندر پرکاش کے یہاں بھی ایک نئی تبدیلی رونما ہوئی ہے۔ وہ یہ کہ انھوں نے روایت سے پھر ایک رشتہ جوڑا ہے، یہی وجہ ہے کہ ان کے فن میں تدریجی ارتقا پایا جاتا ہے۔ جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے اپنے ہم عصروں کی طرح سریندر پرکاش بھی اپنی افسانہ نگاری کے ابتدائی دور میں شدید جدیدیت پرستی کے بھنور میں پھنس گئے تھے۔ پھر ایک طویل عرصے بعد اس بھنور سے باہر نکلے اور تب ان کی افسانہ نویسی میں ایک نیا موڑ آیا، اس خوشگوار تبدیلی کی مثال ہمیں ''بجوکا''، ''بازگوئی''، اور ''بن باس'' میں ملتی ہے۔ ''بن باس'' 1981 کا تو سارا نظام اساطیری ہے جس کی بنیاد رامائن کے واقعات پر رکھی گئی ہے۔ ''بازگوئی'' ان کا طویل مختصر افسانہ ہے جس میں استعاروں اور علامات کا نقش زیادہ مکمل صورت میں نظر آتا ہے۔ یہ ایسی کہانی ہے جو افسانہ نگار کے خود اپنے زمانے سے تعلق رکھتی ہے جس کا انھوں نے خود مشاہدہ کیا ہے اور اس کی پرچھائیں انھیں گذرے ہوئے ماضی میں بھی نظر آئیں، اسی لیے انھوں نے اس کا نام ''بازگوئی'' رکھا۔ اس افسانے میں آٹھویں دہائی کے ایک اہم لیکن اذیت ناک واقعے کی طرف اشارہ کیا گیا ہے جس کا چرچا بین الاقوامی سطح پر بھی ہوا اور جو ساری دنیا کے لیے ذہنی استحصال اور اقتدار کی چیرہ دستی کی علامت بن گیا۔ اس زمانے میں زبان کی آزادی سلب کر لی گئی تھی۔ اس حقیقت کو سریندر پرکاش نے اساطیری رنگ میں رنگ دیا اور اس طرح اپنی تخلیقی بصیرت کا ثبوت دیا۔ 1970 کے بعد جدید رجحان رکھنے والوں کے اسلوب میں جو فرق آیا ہے اس کا اندازہ بھی درج ذیل اقتباسات سے بخوبی کیا جا سکتا ہے:

سریندر پرکاش کا اسلوب 1970 سے قبل:

''وہ ہمارے جسم کو چھو کر دیکھے گا پھر ناخنوں سے کرید کر ہمارا خون نکالے گا

1۔ شمس الرحمٰن فاروقی، پیش لفظ، ''دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم''، اسرار کریمی پریس، الہ آباد، 1968، ص 13

اور اسے انگلیوں کی پوروں پر مل کر اسکا معائنہ کرے گا۔ آنکھوں ہی آنکھوں میں اشارہ کرے گا ہونٹوں ہی ہونٹوں میں مسکرائے گا اور ہمارے ماں باپ زور سے دھاڑیں ماریں گے ساری دنیا میں پتہ چل جائے گا کہ ہوگیا سوداتم باہر سے آرہے ہو دروازہ آہستہ سے بھیڑ دو اور آکر میرے کان میں بتاؤ کہ باہر کون سی ہوا چل رہی ہے، پوروایا پچھوا یہ ماننے میں تمہیں کیا حرج ہے کہ تم ایک اگنورنٹ پرسن ہوداش بیشن میں بھی اپنے گندے ہاتھ دھوتے ہیں اور تولیوں سے منہ صاف کرتے ہوئے چلے جاتے ہیں یہ کیا ہماری کم مہربانی ہے کہ تمہیں جینے کا حق دے دیا ہے سچ کہو اپنے ہسپتال میں تم جی سکتے تھے جو شہر تم چھوڑ آئے ہو اس کی دیواروں پر ابھی تک تمہارے پیشاب سے بنی تصویر رو رہی ہیں۔"[1]

سریندر پرکاش کا اسلوب 1970 کے بعد:

"1942 میں راشٹر پتا نے "ہندوستان چھوڑ دو" کا نعرہ لگایا۔ سارا دیش ان کی آواز میں آواز ملا کر چیخ اٹھا۔

"ہندوستان چھوڑ دو....." میرا بچہ اپنی کتاب میں سے پڑھ رہا تھا...

انگریزوں نے رہنماؤں اور دیش بھگتوں کو چن چن کر جیلوں میں بند کر دیا۔

سب طرف گولیوں کی آواز گونجنے لگی۔

لاٹھیوں سے بوڑھوں، بچوں اور عورتوں کی ہڈیاں توڑی جانے لگیں۔

انگریز حکمراں ہر ابھرنے والی آواز دبا دینا چاہتے تھے۔"[2]

1۔ بحوالہ طارق چھتاری، جدید افسانہ اردو، ہندی، ص 136

2۔ ایضاً

مندرجہ بالا دونوں اقتباسات کے مطالعہ کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ تجریدی افسانہ نگار 1970 کے بعد سماجی مسائل پر کہانیاں لکھنے لگے تھے۔ خود سریندر پرکاش کا یہ افسانہ (بازگوئی) اور ''بجوکا'' اس کا جیتا جاگتا ثبوت ہے۔

''بجوکا'' جو آٹھویں دہائی کے ہم عصر افسانے میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے، اس میں علامتیت، اساطیریت، سیلان شعور اور شعوری رویے کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔ یہاں قدیم روایات کا احترام بھی ہے اور کہانی پن بھی بھرپور طریقے پر نمایاں ہے۔ پلاٹ میں کسی قسم کی شکست وریخت نہیں کی گئی ہے، نہ ہی بے نام، بے چہرہ کرداروں کو پیش کیا گیا ہے۔ البتہ ایک بے جان ڈھانچے کو ذی روح کردار میں تبدیل کرکے افسانے کی فضا کو پراسرار ضرور بنا دیا گیا ہے۔ بقیہ کردار عام زندگی ہی سے لیے گئے ہیں۔ اس افسانے کا موضوع بدلی ہوئی شکل میں سیاسی، سماجی، معاشی و معاشرتی استحصال اور شر کی ہمہ گیری ہے، زمیندار اور جاگیردارانہ نظام کے خاتمے اور سائنسی و صنعتی ترقی کے باوجود کمزور محنت کش طبقہ بدلی ہوئی شکل میں انہیں مسائل، آلام و مصائب اور جبریت کا شکار ہے جو آج سے سالہا سال پہلے گاؤں کی زندگی پر بدروح کی طرح سایہ فگن تھے۔ آج بھی وہ اسی صورت حال سے گذر رہے ہیں جہاں وہ دوسروں کے حکم کے پابند ہیں۔ اسی سچویشن کو دیکھ کر سریندر پرکاش کے ذہن میں پریم چند کے ''گئودان'' کے کردار ہوری کا خیال آیا۔ اسی ہوری کو انھوں نے ''بجوکا'' میں عصری تناظر میں نئی فہم کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے:

> ''جب بھی کوئی آدمی اپنے وجود سے واقف ہوتا ہے اور اپنے اردگرد پھیلی ہوئی بے چینی محسوس کرنے لگتا ہے تو اس کا پولس کے ساتھ مقابلہ ہو جانا قدرتی ہو جاتا ہے۔
>
> ''جھوٹ ہماری زندگی کے لیے کتنا ضروری ہے، اگر بھگوان نے جھوٹ جیسی نعمت نہ دی ہوتی تو لوگ دھڑا دھڑ مرنے لگ جاتے ان کے پاس

جینے کا کوئی بہانہ نہ رہ جاتا۔ ہم پہلے بولتے ہیں اور پھر اسے سچ ثابت کرنے کی کوشش میں دیر تک زندہ رہتے ہیں۔

''تھل میں بے جان مٹی تھی.... اور مٹی یوں بُھر بُھر ہوگئی تھی جیسے اس کے دونوں بیٹوں کی ہڈیاں چتا میں جل کر پھول بن گئی تھیں اور پھر ہاتھ لگاتے ہی ریت کی طرح بکھر جاتی تھیں۔''

''نالے میں پانی نام بہنے کو بھی نہ تھا------ اندر کی ریت ملی مٹی بالکل خشک ہو چکی تھی اور اس پر عجیب وغریب نقش ونگار بنے تھے۔ وہ پانی کے پاؤں کے نشان تھے۔''[1]

چونکہ یہ افسانہ گاؤں کے کسان کی کہانی ہے اور خود اسی ماحول کی پیداوار ہے اسی لیے سریندر پرکاش نے گاؤں کے ماحول، وہاں کے باشندوں کے طرز معاشرت، ان کی عادات واطوار کی سچی تصویریں بالکل پریم چند کے انداز میں کھینچی ہیں۔ زبان و انداز بیان بھی اسی ماحول سے میل کھاتے ہیں جن میں سادگی ہے اور کہیں کہیں طنز کی آمیزش بھی، سیدھی سادی تشبیہوں کے استعمال نے تحریر میں دلکشی پیدا کر دی ہے۔

اس طرح سریندر پرکاش پیچیدہ کہانیاں لکھنے کے بعد قدرے آسان اور قابل فہم بیانیہ پر آگئے اور ''بجوکا''، ''بازگوئی'' اور ''بن باس ۸۱'' جیسی کہانیاں قلم بند کیں جن میں ہندوستان کی سیاسی حالت کو اساطیری لباس میں پیش کیا گیا۔ اس طرح سریندر پرکاش نے انتظار حسین اور انور سجاد کے درمیان سے اپنی الگ ایک راہ نکالی۔ سریندر پرکاش کے حالیہ افسانے بے حد سادگی سے معمور ہیں۔ ان کی نثر میں ایک مخصوص طرح کی غنائیت بھی پائی جاتی ہے۔

سریندر پرکاش اور بلراج مین را کی طرح علامتی اور تجریدی افسانہ نگاروں میں ایک اہم نام انور سجاد کا بھی ہے بلکہ اردو افسانے میں علامت نگاری کے رجحان کو صحیح طور

1۔ بحوالہ محبت ریحانہ خاں، اردو مختصر افسانہ فنی وتکنیکی مطالعہ، ص 84-283

پر متعارف کرانے اور اسے تقویت پہنچانے میں انتظار حسین کے بعد (خصوصاً پاکستان میں) انور سجاد کا نام آتا ہے۔ یہی دو فنکار افسانے میں جدید رجحان کے سرخیل ہیں جن کے اسلوب اور فنی تجربوں سے اردو کے جدید افسانہ نگار بہت حد تک متاثر رہے ہیں۔ تاہم انتظار حسین کے برعکس انور سجاد نے افسانے کے روایتی ڈھانچے کو منہدم کرنے اور پھر اسے ایک نئی صورت عطا کرنے کی کوشش کی اور گئے گزرے دکھوں اور ماضی کی یادوں سے لاتعلق ہو کر حال کی سیال حقیقتوں کو گرفت میں لانے کی کوشش کی، یعنی جہاں انتظار حسین نے عصری صداقتوں کو ماضی کے حوالے سے پیش کیا وہاں انور سجاد نے ماضی کا سہارا لیے بغیر دور جدید کی حقیقتوں کے جبر کو اس بات کی اہمیت کے ذریعے محسوس کرایا کہ یہ حقیقتیں ڈراونے خوابوں کی طرح غیر حقیقی نظر آتی ہیں اور فرد اپنے طور پر ان کی ظاہری صورتوں کو تبدیل کرنے کی خواہش رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انور سجاد حقیقتوں کو دیکھنے اور فنی سطح پر ان کا اظہار کرنے کے ضمن میں روایتی طرز سے بغاوت کی مثال پیش کرتے ہیں۔ اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے:

> ''میں نے جانا کہ حقیقت اس میں ہے کہ جس نے بغیر کسی روایت کی اطاعت کے، بغیر کسی ذاتی پرخاش کے، اپنے لیے خود حقیقت ثابتہ کے طور پر ہر قسم کی ملمع کاری کو ٹھکرا کے راستہ چنا، کہ صرف اس طور پر، اس راہ پر چل کر جنگ جیتنے والا غازی ہوتا ہے اور مرنے والا شہید۔''[1]

چنانچہ انور سجاد نے فکری اور فنی اظہار کی سطحوں پر جس تبدیلی کا احساس دلایا ہے وہ صرف انہدام ہی نہیں بلکہ ایک نئی تعمیر کا پیش خیمہ بھی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ان کے اسلوب کو سراہتے ہوئے ''انور سجاد، انہدام یا تعمیر نو'' کے عنوان سے ایک مضمون بھی لکھا تھا کہ انھوں نے افسانوی زبان کے ان امکانات کو روشن کیا ہے جن کے ذریعے افسانے کی تعمیر نو ممکن تھی۔ چنانچہ ایک طرف حسن عسکری، عزیز احمد، انور عظیم اور احمد یوسف

1۔ بحوالہ ڈاکٹر مجید مضمر، اردو کا علامتی افسانہ، نیو لیتھو آرٹ پریس، دہلی، 1990، ص 150

جدید انداز کی افسانوی تشکیل کر رہے تھے تو دوسری طرف بلراج مین را، انور سجاد اور سریندر پرکاش نے کہانی کا فارم بدل ڈالا تھا۔ ان کی کہانیاں پڑھنے والی (readerly) کے حدود سے نکل کر لکھی جانے والی قرأت یعنی (writerly) کے حدود میں آگئی تھیں۔ تنہائی، ذات کا کرب، شکستگی، داخلیت، جنس اور نفسیاتی حالت وغیرہ کے برتاؤ کے ذریعہ استعاراتی اور علامتی ہیئت سازی میں بدلاؤ لایا گیا۔ یہ ساری کیفیت انور سجاد کے افسانوں میں موجود ہے۔

انور سجاد کی افسانہ نگاری کا آغاز 1952 سے ہوا لیکن 1960 میں ''نہ مرنے والا'' سے ایک مخصوص فنی رویہ سے ان کی شناخت بننے لگی۔ 1964 میں ان کا پہلا مجموعہ ''چوراہا'' منظر عام پر آیا۔ دوسرا مجموعہ ''استعارے'' 1970 اور تیسرے مجموعے ''آج'' ہے جس کا سال اشاعت 1982 ہے۔ ان مجموعوں کے علاوہ ان کے متعدد افسانے مختلف رسایل وجرائد میں شائع ہوئے ہیں جن کے مطالعہ سے ایک تازہ کار اسلوب اور تجربے کے نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔

انور سجاد مختلف پیشوں اور مشغلوں مثلاً مصوری، شاعری، اداکاری، رقص، موسیقی اور طب وسیاست سے وابستہ رہے ہیں اور ان سب کا اثر ان کے یہاں ایک منفرد افسانوی ہیئت کو جنم دیتا ہے۔ وہ الفاظ کے استعمال میں کفایت شعاری کے قائل ہیں۔ لیکن ساتھ ہی پیکر تراشی بھی کرتے ہیں۔ انور سجاد نے خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ وہ افسانے میں نثر یا زبان کا سب سے زیادہ خیال رکھتے ہیں اور ان کے افسانے کانٹ چھانٹ، حذف واضافہ اور اصلاح وترمیم کے مراحل سے گزر کر ہی تکمیل پاتے ہیں۔ ان کا طریقہ ادراک متحرک اور بدلتی ہوئی چیزوں کو استعاروں اور علامتوں میں ساکت وجامد کر دیتا ہے۔ جذبوں کو لفظوں کی گرفت میں اور سچویشن کو کرداروں کی گرفت میں لاتا اور ہر شے پر حاوی ہو کر اسے اسلوبیاتی اور فنی شے میں بدل دیتا ہے۔ اشیا کے مروجہ مفہوم اور ان کی روایتی منطق کی نفی کرتے ہوئے ان کو نئے تعلق میں دریافت کرتا

ہے۔ یہ طریقہ ادراک منٹو کے "پھندنے" کی یاد دلاتا ہے جس میں الفاظ کو اشیا کا درجہ حاصل ہے۔ انور سجاد نے اپنے فنی سفر میں اس افسانے کی اہمیت کا اعتراف کیا ہے۔ چنانچہ مجید مضمر لکھتے ہیں:

> "انور سجاد اور بلراج مین را کے خیال میں وہ "پھندنے" کے تعلق سے منٹو کے قریب ہیں اور انور سجاد نے لکھا ہے کہ انھوں نے "پھندنے" سے کہانی لکھنا سیکھی۔"[1]

طرز ادراک کی پیچیدگی اور ایک تازہ کار اسلوب کی وجہ سے انور سجاد کے افسانے آسانی سے قابل فہم نہیں بنتے بلکہ ایک ایسے مطالعے کا مطالبہ کرتے ہیں جس سے علامت کی گہرائی کا اندازہ ہو سکے اور اس کی معنوی پرتوں کے اسرار جاذب نظر بن سکیں۔ استعارے کے دیباچہ میں افتخار جالب نے لکھا کہ:

> "انور سجاد کے افسانوں کا استحسان (Appreciation) شاعری کے طور پر موزوں اور مستحسن ہے۔"[2]

لیکن اس صورت میں افسانے اور شاعری کا صنفی وجود مشتبہ ہو جاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انور سجاد کے افسانوں میں شاعری کا سا عمل ملتا ہے لیکن شعر کا سا تاثر پیدا ہونے کے باوجود ان کے بیش تر افسانے، افسانے ہی رہتے ہیں۔ یعنی افسانے کی صنفی شناخت باقی رہ جاتی ہے۔ اس لحاظ سے انور سجاد کے افسانوں کو دو قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلی قسم کے افسانوں میں زبان و بیان کے شاعرانہ برتاؤ کے باوجود افسانوی اجزا مثلاً کردار، واقعہ، مکالمہ، منظر کی پہچان آسانی سے ہو سکتی ہے گو ان افسانوں کی معنوی تہہ داری آسانی سے واضح نہیں ہوتی۔ اس قسم کے افسانے انور سجاد کے نسبتاً کامیاب افسانے ہیں دوسری قسم کے افسانوں میں شعر اور نثر کی حد بندیاں اس قدر ٹوٹتی ہوئی نظر

1۔ اردو کا علامتی افسانہ، ص 76-75

2۔ ایضاً، ص 152

آتی ہیں کہ افسانوی اجزا ثانوی درجہ اختیار کر کے اپنی شناخت کو دھندلا دیتے۔ دونوں قسم کے افسانوں میں بہر حال ایک ایسا اسلوب اور ایک ایسی ہیئت نظر آتی ہے جس میں علامت، استعارہ، پیکر اور ماورائے واقعیت کے عناصر کی نشاندہی ہو سکتی ہے۔

انور سجاد کے افسانے اپنی علامتیت کی بنا پر آسانی سے اور بغیر کسی ذہنی کاوش کے سماجی تاریخ یا اس کی ادبی بلکہ صحافتی صورت کے طور پڑھے نہیں جا سکتے۔ اسی لیے شمس الرحمٰن فاروقی نے انھیں ''جدید افسانے کا معمارِ اعظم'' کہا ہے۔ فاروقی صاحب کا خیال ہے کہ انور سجاد کے افسانوں میں دستاویز، تمثیل یا محض نشان بننے والا یا اس طور پر استعمال کیا جانے والا انسان (کردار) نہیں ملتا۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''...انور سجاد کے افسانے سماجی تاریخ نہیں بنتے بلکہ اس سے عظیم تر حقیقت اس لیے بنتے ہیں کہ ان کے یہاں انسان یعنی کردار علامت بن جاتا ہے۔''[1]

چنانچہ کردار کی علامت بن جانے کے لیے جس تخلیقی اور علامتی ادراک کی ضرورت ہوتی ہے وہ انور سجاد کے یہاں موجود ہے۔ اپنے ایک افسانے ''گائے'' سے متعلق ایک سوال آیا کہ انھوں نے ماں اور بیٹے کی جگہ گائے اور بچھڑے کی علامتوں کا سہارا کیوں لیا ہے؟ اس کے جواب میں انھوں نے کہا کہ یہ 'سہارا' نہیں بلکہ میں نے ایک صورت حال کو اینیمل کنڈیشن میں دیکھا اور حیوانی سطح پر ہی اسے explode کیا ہے:

> ''خدا جانے نکے کو کیا ہوا تھا۔ یک دم اس کے سارے جسم میں تازہ تازہ گرم گرم لہو کا سیلاب آ گیا تھا۔ اس کے کان سرخ ہو گئے اور دماغ بے طرح بجنے لگا تھا۔ وہ بھاگا بھاگا گھر میں گیا اور بابا کی دونالی بندوق اتار کے اس میں کارتوس بھرے تھے۔ اس جنون میں بھاگتا ہوا باہر آ گیا تھا اور کاندھے پر بندوق رکھ کر نشانہ باندھا تھا۔ اس نے کھلی آنکھ سے دیکھا

1۔ شمس الرحمٰن فاروقی، انور سجاد، انہدام یا تعمیر نو، مشمولہ، اردو افسانہ روایت اور مسائل، ص 596

بچھڑا ٹرک سے باہر گائے کے گرائے ہوئے پٹھوں میں منھ مار رہا تھا۔
ٹرک میں بندھی گائے باہر منھ نکال کر بچھڑے کو دیکھ رہی تھی۔"1

طریقۂ ادراک کا یہ باطنی تخلیق اور علامتی پہلو ہی اظہار کی سطح پر اعلیٰ فن کا ضامن ہے۔ انور سجاد کے افسانوں میں فارمولا افسانے کے برعکس خارجی حقایق ایک ایسا لبادہ اختیار کرتے ہیں جو ان کی معنوی وسعت اور ابہام کو موجب بنتا ہے۔ ان کا مشاہدہ بہت ہی تیز ہے اور سریلسٹ فنکار کی طرح وہ بظاہر معمولی صورتوں میں بھی علاماتی معنویت اجاگر کرتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال ان کے افسانہ "بچھو، غار اور نقش" میں ملتی ہے۔

افسانہ علامتوں کا ایک جال سا معلوم ہوتا ہے۔ جہاں انور سجاد نے بچھوؤں کی حیوانی سطح میں ایک گہرے تجربے کو پرکھا ہے۔ اس میں اینٹی اسٹوری کا فارم ہے اور یہ اظہاریت کی نمائندگی کرتا ہے۔

انور سجاد کرداروں کی زندگی کو اتنی سادگی سے بیان نہیں کرتے۔ ان کے یہاں انسان یعنی کردار علامت بن جاتے ہیں۔ انھوں نے بے نام کردار بھی پیش کیے ہیں اور انھیں ایسی صفات سے متصف کیا ہے جو انھیں کسی طبقے، جگہ یا قوم سے زیادہ جسمانی یا ذہنی کیفیات کے ذریعے تقریباً دیومالائی فضا سے متعلق کردیتے ہیں۔ کرداروں کی شناخت کے لیے صیغہ واحد متکلم کا استعمال کرتے ہیں یا پھر ان کے لیے لڑکا، لڑکی، جوان، بوڑھا، سیاسی، ماں، بہن، بھائی، جیسے الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ سازشی (نمبر ایک) جو استعارے کا پہلا افسانہ ہے۔ اس کے کرداروں کے نام اسی قسم کے ہیں جو ان کی شناخت کا ذریعہ بنتے ہیں۔ اس میں اور سازشی (نمبر دو) میں بوڑھے کا کردار علامتی ہے "کونپل" میں بھی اس قسم کے کردار موجود ہیں۔

"کونپل" میں شعور کی رو کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ یہ افسانہ اظہاراتی

1۔ "گائے" انور سجاد "سمبل" سہ ماہی، راولپنڈی، جولائی تا ستمبر 2006، ص 312

اسلوب کی اچھی مثال ہے۔ اس کا موضوع برسرِ اقتدار طبقے کا ظلم و جبر ہے جس کا شکار عام بے گناہ انسان ہوتا ہے۔ یہاں ظلم و تشدد، احتجاج اور صبر و ضبط کی انتہا دکھائی گئی ہے۔ یہ ظلم انفرادی نہیں بلکہ اجتماعی ہے کیونکہ کہانی کے مرکزی، بے نام سرکش کردار پر ظلم و ستم کا مشاہدہ اس کی ماں اور بیوی بھی کرتے ہیں اور نفسیاتی طور پر خود بھی اس اذیت ناک تجربے سے گزرتے ہیں۔ اس افسانے میں فلیش بیک کی تکنیک کو بھی انور سجاد نے فنی مہارت سے استعمال کیا ہے۔ ساتھ ہی بیک وقت دو مقامات میں وقوع پذیر ہونے والے واقعات کو بھی اس خوبی سے پیش کیا ہے کہ نہ واقعات کے تسلسل میں فرق پڑا ہے، نہ بے ربطی پیدا ہوئی ہے، نہ ہی پلاٹ میں جھول یا شکست و ریخت کا احساس ہوتا ہے۔ پھر اس پر انور سجاد کی شاعرانہ طبیعت نے وہ کیفیت پیدا کر دی کہ افسانہ شاعری سے قریب تر نظر آنے لگا۔ غرض اس افسانے میں شاعری، فلم، مصوری ان تمام کا خوبصورت امتزاج ملتا ہے۔

انور سجاد نے علامتی انداز میں تجریدی کہانیاں بھی لکھی ہیں۔ ''چوراہا'' کے کئی افسانوں میں تجریدی عناصر پائے جاتے ہیں۔ ان کی تجریدی افسانوں کے متعلق انیس ناگی کہتے ہیں:

> ''وہ انسانوں، اشیا اور مناظر کی منطقیت کو اپنے جذباتی تجربے کے زیرِ اثر نئے طریقے سے مرتب کرتا ہے اور اس کے پس منظر کو ان سے غیر منقطع کر دیتا ہے، وہ استعاروں میں سوچتا ہے اور استعاروں اور حوالوں کے ذریعے اظہار کرتا ہے جس کی وجہ سے ان کہانیوں میں تجرید کا عنصر کافی نمایاں ہے۔''[1]

انور سجاد کی تجریدی کہانیوں میں عموماً سرریئلی تاثرات ملتے ہیں۔ اس طرح وہ اشیا اور مناظر کی کایا کلپ (رنگ و روپ بدلنا) کر دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے

1۔ انیس ناگی، چوراہا کا اختتامیہ، ''اظہار'' جلد نمبر 4، مرتب باقر مہدی 1978، ص 94-293

افسانے ''دوب، ہوا، لنجا''، ''کیکر'' اور ''کارڈیک دمہ'' قابل ذکر ہیں۔ وہ چھوٹی بڑی امیجز کا خوبصورت امتزاج پیش کرتے ہیں۔ ایسا ہی امتزاج حقیقت اور فینٹسی کے مابین نظر آتا ہے۔ اکثر مقامات پر مرکب تکنیک سے کام لیا ہے اور مختلف طریقوں سے شدید جذباتی تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ''دوب، ہوا، لنجا'' میں اینٹی ہیرو کی نمائندگی ہے۔

انور سجاد کے فن کی ایک نمایاں خصوصیت محسوسات کی تجسیم کاری بھی ہے۔ جو تمثیلی سطح سے اوپر اٹھ کر علامتی سطح کا احساس دلاتی ہے۔ ''سنڈریلا'' اس سلسلے میں ان کا ایک اہم افسانہ ہے۔

''سنڈریلا'' یوں تو علامتی کہانی ہے لیکن اس میں تجریدی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ اس کا پورا نظام تجریدی نہیں ہے کیونکہ نہ اس پلاٹ میں ایسی شکست و ریخت کی گئی ہے کہ واقعات کے بیان میں تسلسل و ربط کا فقدان ہو، نہ ہی یہ کہانی بے کردار ہے، نہ ہی بے چہرہ یا غیر انسانی کرداروں کو پیش کرتی ہے۔ البتہ تجریدی جھلکیاں جا بجا نظر آتی ہیں۔ مثلاً کئی جگہ وقت کا ذکر آیا ہے جس کا صحیح تعین کرنا مشکل ہوتا ہے۔ یعنی یہ کہ یہ وقت اسی دنیا کا ہے یا کسی اور دنیا کا۔ کہانی کا مرکزی کردار جو لڑکی ہے کبھی یہ سوچتی ہے کہ اس کی عمر ایک لمحہ ہے۔ کبھی سوچتی ہے کہ اس کی عمر سو سال ہے۔ کبھی وہ سوچتی ہے جیسے وہ عمر کی قید میں نہیں ہے یا شاید ابھی اسے جنم لینا ہے۔ کبھی وہ اپنی قید کو ازلی قید سے تعبیر کرتی ہے۔ کبھی وقت خود رک جاتا ہے۔ یہی سب عناصر ہیں جو کہ افسانے کو تجریدی وصف کے حامل بناتے ہیں۔

انور سجاد نے اظہار کے تجربے مختلف بیماریوں کی زمینوں میں بھی کیے ہیں۔ استحصال اور جبر کے خلاف احتجاج کو انھوں نے شدید بیماریوں کا فارم بخشا اور بیماری کے تکنیکی سبب کو معروضی حقیقتوں سے ملوث کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس قسم کے پانچ افسانوں ''مرگی''، ''کارڈیک دمہ'' ''گینگرین''، ''کینسر'' اور ''ریبز'' میں امراض

معاشرے کی مختلف حقیقتوں کی علامتیں بنتے ہیں اور ان کے اسباب موجودہ دور کے تناظر میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

انور سجاد جہاں اپنے متنوع موضوعات کی پیش کش میں اظہار کے نئے نئے طریقے اختیار کرتے ہیں یا جہاں انھوں نے اسلوب وہیئت میں نت نئے تجربے کیے ہیں وہاں ان کے بیشتر افسانوں کی فضا ابہام، پلاٹ اور کرداروں کی تہہ داری کے سبب دھندلا جاتی ہے اور وہ معمے نظر آنے لگتے ہیں جس سے تاثر کا وصف مجروح ہوتا ہے اور تفہیم وترسیل کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ مثال میں ان کا افسانہ ''مرگی'' کو ہی پیش کیا جاسکتا ہے جس میں ہر شے ہلتی ہوئی نظر آتی ہے اور ایک زلزلے کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ انھوں نے لفظ ''مرگی'' کو استعمال نہیں کیا۔ بس مرگی کی حالت میں جو کچھ نظر آیا اسے ہو بہو پیش کردیا۔ اب عام قاری یا تو اسے سمجھے گا ہی نہیں یا پھر اپنے طور پر کوئی مطلب نکال لے گا۔ جیسے ہلنے کی کیفیت کو زلزلے کی حالت سمجھ سکتا ہے یا پھر اس کا ذہن طوفان کی طرف بھی جاسکتا ہے۔ یہ باتیں قرین قیاس ہیں لیکن اگر اس سے کسی بہت ہی گہری معنویت سے مملو سچویشن کی طرف اشارہ ہے تو ایک عام قاری تو اس معمہ کو حل کرنے سے رہا۔ یہ الجھاؤ تو ان کی بیشتر کہانیوں میں پایا جاتا ہے جہاں مفہوم پوری طرح واضح نہیں ہو پاتا اور ابہام کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ایسے افسانوں میں کہانی پن مفقود ہوتا ہے اور افسانہ تجریدی نوعیت کا ہو جاتا ہے۔

انور سجاد مصور بھی ہیں، انھوں نے مصوری کو افسانے سے قریب کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ اپنے مناظر میں رنگوں کا حسین امتزاج پیش کرتے ہیں، اس کے علاوہ ایک حساس شاعر ہونے کی وجہ سے وہ اپنے افسانوں کو شاعری سے قریب تر کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ اس طرح مصوری اور شاعری کے امتزاج سے انھوں نے جدید افسانے کو ایک نیا موڑ دیا۔ ان کے یہاں نثر اور نظم کے درمیان بہت کم فرق نظر آتا ہے۔ ان کی زبان میں غنائیت اور شعری حسن پایا جاتا ہے۔ شعری رویے کی مثالیں

''چوراہا'' اور بعد کے مجموعوں میں بھی ملتی ہیں۔ جہاں انھوں نے مرکب تکنیکیں استعمال کی ہیں اور خوبصورت امیجز کا سہارا لیا ہے۔ حقیقت اور فنتسی کا امتزاج افسانوں کی دلکشی میں اضافہ کر دیتا ہے۔ ساتھ ہی جذباتیت اور فکری عنصر کی آمیزش بھی ہے۔ اس طرح موضوع کے تنوع کے ساتھ بھی ان کے افسانوں میں ایک طرح سے شعری حسن ملتا ہے۔ ان کے اسلوب میں علامت نگاری، امیجزم، اور ماورا واقعیت کے وہ تمام عناصر موجود ہیں جو شاعری کے اجزا میں شمار کیے جاتے ہیں۔ اسی لیے ان کے افسانوں پر شعر کا گمان ہونے لگتا ہے۔ ''ماں اور بیٹا'' اس کی اچھی مثال ہے۔ انور سجاد کے پانچ افسانے جو ''آج'' کے عنوان سے لکھے گئے ہیں نثر سے زیادہ شعری عناصر کے حامل ہیں اور نظم سے قریب نظر آتے ہیں اور نظم کا سا تاثر پیدا کرتے ہیں۔ ان کا ایک اور افسانہ ''یوسف کھوہ'' بھی اپنے آہنگ، شعری ڈکشن، پر اسرار فضا اور ڈرامائی تاثر کے اعتبار سے انتہائی خوبصورت تخلیق ہے۔ اس کے کچھ حصے دیکھیے:

''جنگل بیابان، تپتی ریت، جلتی دوپہر، دور پانی کا کنواں
اور ست سی ہیجان انگیز دیوانہ کرنے والی --- ککوکو
لحہ بہ لحہ، سال بعد سال، تیز سانسوں کی لالچی عورتوں
کو سسن بخ مردوں کو جنگل بنا دیتی ہے، ککوکو ----
ہوائی جہاز، ریل، انجن، فیکٹریاں، ورکشاپیں، بسیں، رکشے،
عورتیں، بلیاں، بچے منہ اٹھا کر پکارتے ہیں --
یوسف کھوہ ---
جب ہم سڑکوں پر تنہا ہوتے ہیں۔ جب ٹھنڈی بھیگی
راتیں ایک ایک آواز کو سمیٹنے کی کوشش کرتی ہیں، تو
جنگل بیابان، تپتی ریت، جلتی دوپہر، پانی سے لبالب کنویں۔ پھیل
جاتے ہیں اور ککوکو کا سیلاب امڈ آتا

ہے اور ہمیں لے کر ڈوبنے لگتا ہے، کھو---

دل کی دھڑکن ہمارا پیچھا کرتی ہے،

ہم بھاگتے ہیں--- یوسف کھوہ---

ہم بھاگ نہیں پاتے، زمین پاؤں پڑ جاتی ہے، اپنی

تمام خواہشوں سمیت، تنہا، کہاں جائیں--- ہم اتنے

تنہا جیسے یوسف کھوہ----"[1]

انور سجاد کے تقریباً سبھی افسانوں میں زبان کے وہی تخلیقی پہلو بروئے کار آتے ہیں جنھیں شعر میں برتا جاتا ہے۔ یعنی ان افسانوں کی متعدد تصویروں کا تخلیقی لہجہ نثر سے زیادہ شعر کے قریب دکھائی دیتا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ان افسانوں میں واقعہ، واقعے کی حدود سے نکل کر مشہود اور مجرد علامتوں کی وساطت سے ایک پیچیدہ تر، بلیغ اور وسیع النظر حقیقت کا عکس بن جاتا ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ انور سجاد اپنے افسانوں میں شعر کا سا تاثر یا ایک طرح کا اسرار پیدا کرتے ہیں۔ وہ لفظوں کی قوت اور ان کی کفایت شعاری کے گر سے واقف ہیں۔ ان کے افسانوں میں مناظر یا مکالمے واقعہ یا اس کے معنوی تاثر کو ظاہر کرتے ہیں۔ اکثر مکالمے حوالوں کے بغیر ہوتے ہیں اور راست طور پر یہ نہیں بتایا جاتا کہ کس نے کس سے کہا اور کس نے کس کا سنا۔ اس طرح مکالمہ کردار سے زیادہ واقعے سے تعلق رکھتا ہے۔ لسانی علامتیں واقعاتی تاثر میں اضافہ کر کے افسانے کو علامتی اکائی میں بدل دیتی ہیں۔

انور سجاد نے سماجی زندگی کے نئے تغیرات کو زندہ شعور کی رہنمائی میں ہیئت اور مواد کے حوالے سے جو جدت بخشی ہے وہ حقیقت نگاری کا ایک نیا اسٹائل ہے کیونکہ یہاں فوٹو گرافک وژن کے بجائے باطنی وژن کا احساس ہوتا ہے اور یوں افسانہ وقت اور جغرافیہ کی منطق کے چوکھٹے میں قید نہیں ہوتا۔ تکنیک کے تعلق سے کہا جاتا ہے کہ بعض

1۔ بحوالہ اردو کا علامتی افسانہ، ص 66-165

افسانوں مثلاً ''کیکر''، ''دوب، ہوا، لنجا'' میں شعور کی رو کا استعمال ملتا ہے اور ذہنی تلازمہ، اشیا کے پیچھے کی طرف جھانک کر دیکھتے ہوئے مختلف جہتوں میں سفر کرنے لگتا ہے۔ لسانی یا شعری علامتوں اور واقعات کی غیر منطقی ترتیب کی وجہ سے ان کے افسانوں میں ایک قسم کا اسرار پیدا ہو جاتا ہے جو ایک مختلف طرزِ مطالعہ کا تقاضہ کرتا ہے کیونکہ انور سجاد کا فن موجودہ دور کی پیچیدہ حقیقتوں کا پیچیدہ اظہار ہے اور یہ اظہار اردو افسانے میں ایک نئے سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

انور عظیم بھی ان افسانہ نگاروں میں ہیں جنھوں نے 1947 کے بعد لکھنا شروع کیا۔ اصل میں ان کا تعلق فکشن رائٹرز کی اس نسل سے ہے جس نے آزادی کے بعد اپنی پہچان بنائی۔ جن میں قاضی عبدالستار، غیاث احمد گدی، جوگندر پال، الیاس احمد گدی، اقبال متین، اقبال مجید، بلراج مین را، سریندر پرکاش اور انور سجاد کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ انور عظیم ترقی پسند ہیں، ان کے ابتدائی افسانوں میں پریم چند کا گہرا اثر ہے۔ جن میں انھوں نے بہار کے دیہاتوں، کسانوں، اور مزدوروں کو موضوع بنایا تھا اور علامت پسندی کے باوجود انھوں نے کہانی کو ایک بار پھر دھرتی پر اتارنے کی کوشش کی تھی۔ دوسرا دور ہے جب ان کے فن نے ایک کروٹ لی اور انھوں نے کرشن چندر کے اثرات قبول کیے۔ کرشن چندر کے فن میں رومانیت اور حقیقت کی آمیزش تھی۔ یہی آمیزش انور عظیم کے یہاں پائی جاتی ہے۔ 1960 کے بعد انھوں نے علامتی، استعاراتی، تجریدی، اساطیری اور معاشرتی ہر قسم کے افسانے لکھے اور ہر تکنیک میں فن کے بہتر نمونے پیش کیے۔ انور عظیم نے دوسو سے زائد افسانے، ناول، سفرنامے، ڈرامے، تراجم اور ٹی وی سیریل بھی لکھے اور اب تک ان کے چار افسانوی مجموعے اور تین ناول شائع ہو چکے ہیں۔ جن میں ''قصہ رات کا'' 1972، ''اجنبی فاصلے'' 1994، ''دھان کٹنے کے بعد'' 1999 اور ''لابوہیم'' 2000 اور ناول ''دھواں دھواں سویرا'' 1965 ''پرچھائیوں کی وادی'' 1979 اور ''جھلتے جنگل'' 1999 خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

انور عظیم بنیادی طور پر ایک ترقی پسند رائٹر ہی ہیں اور ترقی پسند ادب کی بہت سی نمایاں خصوصیات ان کی فکشن میں موجود ہیں لیکن بعض اعتبار سے وہ ترقی پسند رائٹرز کی پہلی نسل سے مختلف ہیں اور کسی حد تک جدید نظریات سے بھی متاثر نظر آتے ہیں۔ اپنے ناول اور افسانوں میں انھوں نے عام انسان کی زندگی کے نشیب وفراز اور ان کے تجربات کی تصویر کشی بڑی باریک بینی سے کی ہے اور سرمایہ داری اور جاگیرداری نظام کا تجزیہ بھی بڑی خوبی سے کیا ہے۔

انور عظیم کے افسانوں میں بوڑھے، بیمار، پریشان حال اور مصیبت زدہ لوگوں کی زندگی کے بڑے الم ناک اور اثر انگیز مرقعے بھی ملتے ہیں۔ ''دھرتی کا بوجھ''، ''سات منزلہ عمارت''، ''پتھر کا سیاہ بت'' اور کئی دوسرے افسانوں میں یہ خصوصیت نمایاں ہے۔ 'ہانپتے کانپتے لوگ'' بھی مصیبت زدہ اور بے سروساماں لوگوں اور ان کے مسائل کا ایک حساس مرقع ہے۔ ''اونگھتی ڈیوڑھی''، ''جاگتے کھیت'' اور ''دھان کٹنے کے بعد''، گاؤں کی زندگی، جاگیردارانہ سماج کے مظالم اور غریب کسان کی کسمپرسی اور ناقابل حل مسائل کی ایک دل شکن کہانی ہے۔

ایک اور خصوصیت جس میں انور عظیم دوسرے ترقی پسند ادیبوں سے مختلف ہیں وہ یہ ہے کہ انھوں نے اپنے کرداروں کے لاشعور میں اترنے کی کوشش کی ہے اور ان کے داخلی تجربات، گریز یا کیفیات، بے نام الجھنوں اور شعور کی رو کو گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں تک کہ مرتے ہوئے لوگوں کی ذہنی کیفیات کو بھی افسانے کے ڈھانچے میں ڈھالنے میں وہ اکثر کامیاب رہے ہیں۔

انور عظیم کا نثری اسلوب منفرد اور تہہ دار ہے۔ زبان کے تخلیقی استعمال پر انھیں غیر معمولی دسترس حاصل ہے۔ ان کی ابتدائی تحریروں اور افسانوں میں ان کا انداز بیان وضاحتی ہے اور انھوں نے تفصیلات کے بیان میں اکثر اچھی خاصی فیاضی سے کام لیا ہے۔ یہاں تک کہ ان کا مرکزی خیال کبھی کبھی تفصیلات کے جنگل میں گم ہوتا ہوا معلوم

ہوتا ہے۔ لیکن افسانہ نگاری کے دوسرے دور میں ان کا اندازِ بیان زیادہ پیچیدہ، پراسرار اور تہہ دار ہوگیا ہے اور اس میں علامتی عناصر اور نفسیاتی تجزیے کی دبازت ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کہیں کہیں ان کی نثر ابہام کا شکار بھی ہو جاتی ہے۔ لیکن اپنی بہترین شکل میں وہ شاعرانہ بلندیوں کو چھونے اور لاشعور کی گہرائیوں میں اترنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔

انور عظیم نے افسانوں میں فارم اور تکنیک کے تجربے بھی کیے ہیں جس کی کچھ کامیاب مثالیں ''لابوھیم''، ''سات منزلہ عمارت''، ''اور ''مردہ گھوڑے کی آنکھیں'' وغیرہ ہیں۔ ''لابوھیم'' ایک علامتی انداز کی کہانی ہے اور سماج کے مغرب زدہ اعلیٰ طبقے کا استعارہ ہے۔ ''لابوھیم'' کو انور عظیم نے ایک ریستوراں کے طور پر پیش کیا ہے، جو کہانیاں سنا رہا ہے ان تمام مرد اور عورت کی جو سماج کے مختلف طبقوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں جو لوگ آتے ہیں چاہے مرد ہوں یا عورت سماج کے مختلف طبقوں سے آنے والے لوگ ان کی خواہشات، ان کی زندگی کے مختلف پہلو اور ساتھ ہی ہمارے معاشرے میں تیزی سے پھیلتی جا رہی جنسی بے راہ روی اس افسانے کا خاص موضوع ہے۔ لابوھیم خود بیان کرتا ہے:

> ''اتم سنگھ جو میرا مالک ہے بڑا روشن خیال آدمی ہے۔ وہ کہتا ہے ایسے ریستوران صرف پیرس میں ہوتے ہیں..... میں بھی یہی کہتا ہوں.... اور یہ لوگ بھی جو شاندار کپڑوں میں، بڑی بڑی خوبصورت کاروں میں آتے ہیں....نوجوان لڑکے لڑکیاں جو ایک دوسرے سے چپکے ہوئے اسکوٹروں میں آتے ہیں، جن کے کپڑوں سے بڑی طرح داری، اور چلنے اور بولنے کے انداز سے بڑی بے نیازی ٹپکتی ہے...سب یہی کہتے ہیں۔''[1]

اس افسانے میں انور عظیم نے اعلیٰ سوسائٹی کے طرزِ زندگی پر گہرا طنز کیا ہے،

1۔ انور عظیم، لابوہیم، ص 164

انھوں نے پیرس کے ''لا بوہیم'' کے حوالے سے اپنے ملک کے ہزاروں لاکھوں لابوہیم کو بھی پیش کر دیا ہے۔ جن کا آئے دن ہم مشاہدہ کرتے ہیں۔ اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے افسانہ نگار نے اپنی باتوں کے اظہار کے لیے کہیں بیانیہ انداز، کہیں مکالمے اور کہیں فضا آفرینی کے ذریعے پورے افسانے میں اس معاشرے کی مکمل تصویر پیش کر دی ہے۔ ان کی دیگر نمائندہ کہانیوں کی مانند اس کہانی میں بھی تخلیقی نثر کے خوبصورت نمونے جا بجا دیکھنے کو ملتے ہیں۔ وہ ماحول اور فضا کی عکاسی کے دوران سپاٹ بیانیہ سے گریز کرتے ہیں اور علامتوں، تشبیہوں اور استعاروں کے استعمال سے اپنی کہانیوں کو انفرادی رنگ بخشتے ہیں۔ فکشن کے لیے اگرچہ ان کا زیادہ استعمال مناسب نہیں سمجھا جاتا۔ لیکن تخلیقی عمل کے دوران لاشعوری طور پر یہ عناصر تحریروں میں شامل ہوتے چلے جاتے ہیں اور بہر حال افسانے کی خوبصورتی میں اضافہ کرتے ہیں۔ ''لابوہیم'' کی تخلیقی نثر میں رمزیت اور تہہ داری قدم قدم پر دیکھنے کو ملتی ہے۔ محاورے بھی جا بجا طنز لیے ہوئے ہیں۔ انور عظیم کا مزاج چونکہ جدید طرز اظہار کا ہے اس لیے تشبیہوں، استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ نثری شاعری کے سہارے انھوں نے اس کہانی کی تعمیر کی ہے۔ مثال کے طور پر اس کے کچھ ٹکڑے دیکھیے:

''سالہ پاگل ہے۔ نہ جانے یہ ہنگیرین کا بچہ سوتا کیوں نہیں!''

''ماں یاد آتی ہو گی؟''

ہنگیرین کو واقعی ماں یاد آتی ہے اور وہ گاتا ہے:

رات، دھند اور چاند
میرا شہر، میری ماں..... خاموشی!
شہر کا دل، دریا، خاموش، رواں دواں
دل، دل کی زنجیر، جھنکار! دل، دل کی زنجیر، جھنکار!
برج کے اجلے درخت، ہوا، دھند، چاند

ہونٹ، دھند، سانس، چاند.... ہنگری کا چاند
آگ پگھلتی ہوئی
سانس میں
دھند، چاندنی اور پانی میں
گھلتی ہوئی
آگ!
بداپست کی ہواؤں
تم کہاں ہو؟
میں کہاں ہوں؟
میں بس اتنا جانتا ہوں
میں جہاں ہوں وہاں
نہ ماں ہے
اور نہ تو کائی جی شراب
جس میں بسی ہوئی ہے
نہ جانے کیسے کیسے ہونٹوں کی گرمی
بالوں اور بانہوں کی خوشبو
رات، دھند، چاند[1]

اس طرح انور عظیم کا اسلوب عام افسانہ نگاروں کے اسلوب سے مختلف ہے۔ یہ قصہ گوئی اور شاعری کے درمیان کی چیز نظر آتی ہے اور معانی کی ترسیل کے لیے لفظوں کی قرأت کے ساتھ۔ پڑھنے والے کو اپنی فکری وجدان سے بھی کام لینا پڑتا ہے اور جس میں یہ جوہر نہیں ہے وہ انور عظیم کی کہانی کی دنیا میں نہیں اتر سکتا اور اس کے حسنِ تخلیق سے لطف اندوز نہیں ہو سکتا۔

1۔ لابوہیم، ص 172-73

''سات منزلہ بھوت'' انور عظیم کا بہت پہلے کا افسانہ ہے جس میں انسانی ذہن کی درندگی اور بربریت کا بہت ہی خوفناک طریقے سے احساس کرایا گیا ہے۔ ''سات منزلہ بھوت'' دراصل ''سات منزلہ عمارت'' کا ایک ہیبت ناک استعارہ ہے۔ یہ عمارت، اس میں رہنے والے لوگوں کی زندگی کی تنہائی، تنگ دستی اور محرومی کو اجاگر کرتی ہے۔ اس عمارت کے ایک تنگ و تاریک کمرے میں کردار ''میں'' کی زندگی بڑی گھٹ گھٹ کر اور بے رونق گزرتی ہے۔ اسے بوسیدہ عمارت کی طرح انسان بھی لٹے پٹے اور بے ضمیر نظر آتے ہیں اور سات منزلہ عمارت میں کردار ''میں'' کو ہر شخص بڑا پیچ دار اور گہرا نظر آتا ہے جس کی وضاحت یوں کی گئی ہے:

''یہاں رہنے والے سب ہی ایک جیسے ہیں لیکن ایک جیسے نہیں ہیں۔ سب ہی اس مکان کی سات منزلہ ہیں اور پر پیچ بھی، اندر سے بھی باہر سے بھی، ان سب پر کائی اور پھپھوندی جمی ہوئی ہے۔ ان کا پلاسٹر اکھڑ رہا ہے اور ان کی زندگی میں دراڑیں پڑ گئی ہیں۔''[1]

انور عظیم اپنے افسانوں میں خیال، فکر، ذہنی ادراک اور عقلی شعور کو سمت دینے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہ افسانہ اسی قبیل سے ہے اور ان کے دوسرے افسانوں کی طرح اس میں بھی فکری عنصر غالب ہے۔ لیکن اس کا اسلوب تمثیلی اور استعاراتی ہے۔ مہدی جعفر انور عظیم کے افسانوی تکنیک کے بارے میں لکھتے ہیں:

''انور عظیم کے یہاں وقت تسلسل میں بھی ملتا ہے اور کہیں کہیں ٹھہرا ہوا بھی۔ ''سات منزلہ بھوت'' میں وقت کی ان دونوں کیفیتوں کا امتزاج ہوا ہے۔''[2]

چنانچہ اس افسانے میں ماضی، حال اور مستقبل بیک وقت رواں دواں اور

1۔ انور عظیم، سات منزلہ عمارت، مجموعہ لاہوہیم، ص 109

2۔ مہدی جعفر، نئی افسانوی تقلیب، معیار پبلی کیشنز، دہلی، 1999، ص 73

ٹھہرے ہوئے نظر آتے ہیں۔ انور عظیم کے افسانوں کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان کے کردار اکیلے نہیں آتے، ایک پورا ماحول اپنے ساتھ لاتے ہیں، اکثر کوئی کردار خاموش رہتا ہے لیکن ماحول بولتا ہے۔ مثلاً اسی افسانے میں ''سات منزلہ بھوت'' ایک شکستہ اور بدحال عمارت ہے جس میں رہنے والے لوگ اپنے اپنے افلاس اور محرومیوں کی تصویریں پیش کرتے ہیں۔ لیکن افسانہ پڑھتے پڑھتے کچھ یوں لگتا ہے کہ باقی سب تو چپ ہیں، عمارت بول رہی ہے۔ پانی میں اس کا عکس بول رہا ہے۔ یہ بیان کی طاقت ہے جو بوسیدہ عمارت کی دیواروں کو بھی بولنا سکھا دیتی ہے۔ اسی طرح کا انداز بیان افسانہ ''لابوھیم'' بھی ہے۔ جس میں کہ لابوھیم کی زبانی ہی سارا ماحول ابھر کر سامنے آتا ہے۔

انور عظیم کے تخلیقی سفر میں ایک زمانہ علامتی اور تجریدی افسانوں کا بھی آیا۔ یہ زمانہ کم وبیش دس سال تک چلا، اس سلسلے میں انور عظیم خود رقم طراز ہیں:

> ''یکا یک، ایک تجریدی دور میری قلم کاری میں در آیا، ''کولمبس اور کلیشے'' جیسی کہانیوں کا دور تھا، لیکن جلد ہی ایک موڑ آیا اور میری ہتھیلیوں پر ان کی فصل اگ آئی۔ یہ بے ساختہ ردعمل کے افسانے تھے، اسی زمانے میں ''ڈوبے چاند کی خوشبو''، ''مرلی''، ''جب بھیگی رات''، ''اجنبی کے ساتھ''، ''اتنی سی بات''، ''ایک چھن اور'' بیسویں پچاسوں کہانیاں اس قلم سے نکلیں جو انور عظیم کا قلم ہے۔''[1]

انور عظیم کے افسانوں کا یہ تیسرا دور 1971 سے لے کر 1980 کے افسانوں پر مشتمل ہے۔ اس دور کے بارے میں ان کی بیگم یوں لکھتی ہیں:

> ''ایک مختصر سے دور میں انھوں نے so called جدیدیت کی نمائندگی کرنے والے افسانے بھی لکھے۔ لیکن اس دور میں بھی ان کے قلم میں محض ''ورق ورق'' یا محض کمپوزیشن نمبر ایک، دو، تین قسم کی کیفیت نہیں

1۔ انور عظیم، ''نقش پا'' رسالہ ''آمدہ'' کراچی، شمارہ 22-21، جون 2001، ص 169

> تھی۔ اس دور کے بعد ان کی تحریر میں رمز و اشاریت کی چاشنی یقیناً بڑھ گئی مگر نفسیاتی گہرائیوں میں کمی نہیں آئی۔ ''مردہ گھوڑے کی آنکھیں''، ''اجنبی کے ساتھ''، ''دبے پاؤں''، ''اجنبی فاصلے'' وغیرہ وغیرہ۔''[1]

جیسا کہ مذکورہ بالا دونوں اقتباس سے ثابت ہے انور عظیم اس دور سے بھی گذرے ہیں جس میں صرف تجریدی وعلامتی نوعیت کے افسانے لکھے جاتے تھے اور جس میں ہیئتی تجربے اور جدید طرز نگارش اس دور کے افسانہ نگاروں کا خاصہ تھا اس کے اثر سے خود انور عظیم نے ''کولمبس اور کلیشے'' کی تخلیق کی، بلکہ ان کا افسانہ ''قصہ ایک رات کا''، ''قصہ دوسری رات کا''، اور ''قصہ آخری رات کا'' وغیرہ میں تجرید کا رنگ بہت گہرا ہے۔ لیکن جلد ہی انھوں نے اپنی ایک الگ پہچان بنائی اور خالص تجریدی افسانے نہ لکھ کر استعاروں اور علامتوں کے سہارے اپنی کہانیوں کی تعمیر کی ہے۔

اس طرح ہم محسوس کرتے ہیں کہ انور عظیم نے افسانے کے اسلوب کو پلٹنے کا جو سیدھا سیدھا بیڑہ اٹھایا تھا اس پر وہ دیر تک قائم نہ رہ سکے، ورنہ جس طرح کی روایت شکنی انور سجاد، بلراج مین را اور سریندر پرکاش نے اختیار کر رکھی تھی وہ انور عظیم کے ہاتھوں ہی انجام پا جاتی۔ مہدی جعفر انور عظیم کے طرز اظہار کے بارے میں رقمطراز ہیں:

> ''انور عظیم کا اسلوب سادہ اور پرانے طرز کی تراش خراش اور آرائش کے نقوش چھوڑتا ہے، جو ندرت بے اظہار میں نظر آتی ہے۔ الفاظ پر گرفت لسانی پیکروں کی تشکیل کرتی ہے، فکری سطح پر ان کے شعور کے شفاف پن نے ان کا بڑا ساتھ دیا ہے۔ مگر کچرے کی صفائی میں اکثر قیمتی اشیا بھی جھاڑو کی نذر ہوگئی ہیں۔ چھوٹے چھوٹے جملے ان کی فکر کی سیمابیت میں تحلیل ہو کر روانی کے طور پر سامنے آتے ہیں، مگر انور عظیم

1۔ خدیجہ عظیم، ''جو پرورش لوح و قلم کرتا رہا نصف صدی تک'' رسالہ ''آئندہ'' (کراچی)، جون 2001ء، ص 185

بیانیہ پر قابو نہیں رکھتے اور اکثر یہ احساس ہوتا ہے کہ بات کم میں کہی جاسکتی تھی۔"[1]

باوجود اس کے کہ انور عظیم نے تفصیلات کے بیان میں اکثر فیاضی سے کام لیا ہے ان کا نثری اسلوب منفرد اور تہہ دار ہے۔ انور عظیم نے کہانی کی نئی ضرورت پر زور دیا۔ اچھی زبان کے ساتھ اظہار پر دسترس حاصل کی۔ "کولمبس اور کلیشے"، "آخری رات"، "قصہ ایک رات کا"، "گورستان سے پرے" اور "مردہ گھوڑے کی آنکھیں" ان کے نمائندہ افسانے ہیں۔

انور عظیم، سریندر پرکاش اور بلراج مین را کے معاصرین میں سے اقبال مجید بھی ایک اہم افسانہ نگار ہیں۔ جو افسانہ نگاری کے فن میں اپنا ایک الگ مقام رکھتے ہیں۔ افسانہ لکھنے میں وہ کسی اصول وضوابط کے قائل نہیں ہیں۔ وہ ہر حال میں کہانی کی فنکشن کے مطابق اس کے اسٹرکچر کا تعین کرنے میں یقین رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اسلوب میں تنوع پایا جاتا ہے اور ان کے یہاں بیانیہ، علامتی، استعاراتی، تمثیلی ہر قسم کی کہانیاں ملتی ہیں، ہر مقام پر وہ توازن وتسلسل کو قائم رکھتے ہوئے فن پر اپنی مضبوط گرفت کا ثبوت دیتے ہیں۔

جدیدیت کی تحریک نے نئے افسانے میں جو یکسانیت اور تعطل کی کیفیت پیدا کردی تھی اقبال مجید نے اپنی کہانیوں سے اس فضا کو توڑا ہے اور نئی راہیں دکھائی ہیں۔ ان کے افسانوی مجموعوں میں "دو بھیگے ہوئے لوگ" 1970 "ایک حلفیہ بیان" 1980 "شہر بدنصیب" 1997 اور "تماشہ گھر" 2003 شائع ہو چکے ہیں جو عصری حسیت، تکنیکی تنوع اور اسلوب کی ندرت کے لحاظ سے اردو افسانہ نگاری میں ایک خاص اہمیت کے حامل ہیں۔

افسانہ "عدو بچا" سے لے کر اب تک اقبال مجید کو افسانے لکھتے ہوئے نصف

1۔ مہدی جعفر، نئی افسانوی تقلیب، معیار پبلی کیشنز، دہلی، 1999، ص 73

صدی گذر چکی ہے۔ اس لمبے عرصے میں ان کی تحریریں کئی تبدیلیوں سے گذریں۔ ان کے مجموعے ان کی افسانہ نگاری کے الگ الگ پڑاؤ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ پڑاؤ اسلوبیاتی رجحانات، ملکی اور عالمی صورت حال، ماحول اور تفکیری انداز کی واضح تبدیلیوں سے عبارت ہیں۔ جو چیز نہیں بدلی نہیں بدلی ہے وہ نظریاتی طرز فکر جس پر وہ سختی سے قائم ہیں۔ ''عدو چچا'' میں اس دور کا انداز بیان ہے جب منٹو، بیدی، کرشن چندر، حیات اللہ انصاری، عصمت اور احمد ندیم قاسمی جیسے فن کاروں کی تحریر میں نئے افسانہ نگاروں کو متاثر کر رہی تھیں۔ افسانہ نگاری کی اساس زبان، ماحول سازی اور کردار نگاری تھی۔ زندگی انھیں دائروں میں محدود تھی اور تحریر میں شباب کی جھلک تھی۔ لیکن اقبال مجید نے جب ''دو بھیگے ہوئے لوگ'' لکھا تو اس میں ایک صاف تبدیلی نظر آئی۔ حقیقت یہ ہے کہ اقبال مجید نے اپنی شناخت ''دو بھیگے ہوئے لوگ'' سے بنائی اور دوسرے اہم افسانے ''مدافعت''، ''پوشاک''، ''سرنگیں''، ''تیرا اور اس کا سچ'' اور ''دو چیلیں'' بعد میں تحریر کیے گئے۔

''دو بھیگے ہوئے لوگ'' اقبال مجید کے افسانوں میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جس نے ان کے فن کو ایک نئی جہت دی۔ یہ افسانہ علامتی کہانی کی ایک اعلیٰ مثال ہے۔ یہاں افسانے میں کہانی پن پوری طرح موجود ہے۔ واقعات کے بیان میں منطقی ربط ہے۔ قاری کا تجسس تا اختتام قائم رہتا ہے۔ واقعات کا تانا بانا صرف دو بے نام کرداروں کے گرد بنا گیا ہے، جو ایک دوسرے کے لیے آخر تک اجنبی ہی رہتے ہیں۔ چند اقتباسات دیکھیے:

> ''...اس کے اس جواب پر میں دل ہی میں جزبز ہوا، میں نے سمجھا تھا کہ میرے اور اس کے درمیان بہت کچھ مشترک تھا۔ سفر کا ارادہ، یک بارگی بارش میں پھنس جانا، ایک ایسی چھت کے نیچے سر چھپانا جس کی رگ رگ چھدی ہوئی تھی اور پھر ایک ہی کیفیت میں لگاتار دونوں کا بھیگنا، اس لیے میں نے سوچا تھا کہ ایسے حالات میں ہم دونوں کی سوچ

بھی مشترک ہوگی۔ لیکن وہ ایسی حماقت آمیز حرکتیں کر رہا تھا جن کا
کوئی جواز میری سمجھ میں نہیں آرہا تھا۔"

....

"آپ کے پاس جوتے، قمیض، پتلون اور ریزگاری کے علاوہ اور کوئی
چیز نہیں۔ لیکن میرے پاس ہے۔ آپ کے لیے اگر جوتے اور قمیض اور
پتلون اور ریزگاری بھیگ بھی جائے تو بھی کوئی فرق نہیں پڑتا، لیکن میں
جوتے، پتلون اور قمیض کے بھیگ جانے پر بھی اس چیز کو بھیگ جانے
سے بچانا چاہتا ہوں۔"[1]

کہانی کا پورا واقعہ علامت کے جال میں بنتا چلا گیا ہے اور عام قاری کی طرح کہانی کا کردار بھی اس راز سے بے خبر ہے۔ افسانے کے موضوع کی پیچیدگی قاری کی دلچسپی کو اور بڑھاتی ہے۔ یہاں بارش اور چھت کے علامتی طور پر کئی معنی سامنے آسکتے ہیں۔ یہاں کردار کی مرکزیت نہیں رہی ہے بلکہ ماحول مرکزی ہوگیا ہے۔ اسلوب بیان کی بنیاد حالات ہیں، افسانے میں پرانی اور نئی پیڑھی کے اپروچ کا عمل اور ردعمل ہے۔ لگاؤ، حیرت و جستجو اور عقیدہ جیسے رگ وید والے الفاظ اپنا اثر اور معنویت کھودیتے ہیں۔ یہاں قدروں کو محفوظ کرنے اور نہ کرنے کی کشمکش ہے، صورت حال ابسرڈ ہوچکی ہے۔ یہ افسانہ اپنے عہد کی اسلوبیاتی تبدیلی کا پیش خیمہ ہے۔ "دو بھیگے ہوئے لوگ" اس افسانوی مجموعے میں اور بھی بہت سے اہم افسانے ہیں جیسے "پیٹ کا کینچوا"، "بیساکھی"، "رگِ سنگ"، "تھکن"، "شوکیس"، جس میں موضوع، اسلوب و تکنیک کا ایک نیا اور اچھوتا انداز ملتا ہے۔ "پیٹ کا کینچوا" میں گوشت و پوست کی کردار سازی سے گریز نظر آتا ہے۔ اس میں ایک شدت نظر آتی ہے۔ ایک منطقی سوچ اور بیان ہے ایک احساساتی عمل اور ردعمل ہے۔ جسے معاشرتی مذہبیت اور غیر مذہبیت فکر کے درمیان رکھ کر واضح انداز میں برتا گیا ہے۔

1۔ اقبال مجید، دو بھیگے ہوئے لوگ (افسانوی مجموعہ)، نامی پریس لکھنؤ، سن ندارد، ص 297-289

''ایک حلفیہ بیان'' مجموعہ میں ''ہائی وے پر ایک درخت''، ''مدافعت''، ''خدا، عورت اور مٹی''، ''ایک حلفیہ بیان'' اور ''جنگل کٹ رہے ہیں'' قابل ذکر افسانے ہیں، جو جدید افسانہ نگاری میں خوشگوار تبدیلیوں کے مظہر ہیں۔ اقبال مجید کی اکثر کہانیوں میں ڈرامائی فضا پائی جاتی ہے۔ دراصل ایک زمانے میں ان کا رجحان ڈرامے کی طرف زیادہ تھا۔ انھوں نے کامیاب نشری ڈرامے بھی لکھے ہیں اور ریڈیو کے میڈیا سے ان کی وابستگی نے ان کی کہانی میں مکالمے کو نمایاں جگہ دی ہے۔ جب وہ دوبارہ افسانہ نگاری کی طرف متوجہ ہوئے تو شعوری یا غیر شعوری طور پر ڈرامائی انداز ان کے افسانوں میں بھی شامل ہو گیا۔ ''ایک حلفیہ بیان'' میں ایسی ہی فضا پائی جاتی ہے۔ مہدی جعفر نے اس افسانے کے بارے میں پوچھا تو مصنف کا کہنا تھا:

> ''سیدھی سادی واردات اور کردار کا منطقی بیان کرنے والی بیانیہ کہانی سے گریز کی صورت میں ''ایک حلفیہ بیان'' جیسی مختلف کہانی لکھی گئی ہے۔ مختلف ان معنی میں کہ یہ کہانی بحث انگیز پیش کش میں جس کو discourse کہتے ہیں لکھی گئی ہے۔ یعنی اس کہانی میں ڈسکورس ہی کہانی کے واقعات پیش کرتا ہے۔ یہ دراصل discursive narration کی مثال ہے۔ یہاں پہلے سے فرض کیے ہوئے نہ تو کردار ہیں نہ واقعات، اس کا اسلوب کہانی کو غور طلب اور بحث طلب کہانی بناتا ہے۔ اس میں ہو اعمل ہے جو کچھ جاری و ساری ہے وہ بحث انگیز بیانیہ یعنی discursive narration ہے۔ اسی لیے اس قبیل کی کہانیاں اپنے اسلوب، الفاظ اور متن کے لحاظ سے غور طلب اور بحث طلب بن جایا کرتی ہیں۔''[1]

چنانچہ ''ایک حلفیہ بیان'' قاری کی سوچ کو مہمیز کرتا ہے۔ اس کا اسلوب گو کہ

1۔ مہدی جعفر: افسانہ بیسوی صدی کی روشنی میں، 99

فردیت والا ہے مگر قسموں کی راہ سے پورا معاشرہ جھلاہٹ کی زد پر ہے۔ ''مدافعت'' اور ''جنگل کٹ رہے ہیں'' میں بھی اقبال مجید کی اسلوبیاتی قوت نمایاں ہے۔

اقبال مجید نے وقت کو کئی سطحوں پر اپنے افسانوں میں پیش کیا ہے۔ ان کے یہاں تاریخی تسلسل والے وقت کے ساتھ وقت کا ذہنی تصور بھی موجود ہے۔ جس کی مثال ''ہائی وے پر ایک درخت'' میں ملتی ہے۔ اس افسانے میں ایک غیر معمولی سچویشن پیش کی گئی ہے جس میں مرکزی کردار کا دماغ موت سے فوراً پیشتر اور موت کے فوراً بعد بھی حیرت انگیز طور پر بڑی تیز رفتار سے کام کرتا ہے اور اس کی کچھ حسیں جیسے قوت باصرہ، قوتِ سامعہ نیز قوتِ ادراک ایک نارمل انسان کی حسوں سے زیادہ صحیح طور پر کام کرتی ہیں۔

اس افسانے کی فضا ''چوراہے پر ٹنگا آدمی'' (انور قمر) کی یاد دلاتی ہے۔ لیکن وہاں تو صورت حال کچھ زیادہ ہی غیر معمولی ہے اور بعید از قیاس ہے کہ پیڑ پر لٹکے ہوئے آدمی کی لاش نہ صرف ہجوم سے مخاطب ہوتی ہے بلکہ کچھ عرصہ بعد وہ شخص دوبارہ حیات پاکر ان ذی روح انسانوں میں شامل ہو جاتا ہے۔ یہی نہیں اپنے گھر جا کر ایک نارمل زندگی بھی گذارنے لگتا ہے اور دوسرے روز اخبار میں اپنی پھانسی سے متعلق خبریں پڑھ کر متحیر بھی ہوتا ہے۔

تاریخی تسلسل والا وقت ''خدا، عورت اور مٹی'' میں پیش کیا گیا ہے۔ یہاں فنکار وقت کے مرقعوں کو آگے پیچھے کر کے انھیں کبھی قدیم اور کبھی جدید آوازیں دے کر بہت کچھ سمجھانا چاہتا ہے اور صدیوں پر محیط حیات کے ساؤنڈ ٹریک کو حال کے پس منظر میں کسی طرح بجانے کی کوشش میں سرگرداں ہے۔ نیز حال کی زندگی کو حیاتِ ماضی کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ افسانے کا ابتدائی پیراگراف دیکھیے، جس میں بظاہر بے ربط الفاظ اور نامکمل فقروں کے ذریعے ماضی، حال اور مستقبل کی کڑیوں کو ملانے کی کوشش کی گئی ہے:

"شمعیں، عطر، شراب، پوشاکیں اور بدن... جوان، گوری، تندرست، جھومتی، مچلتی، بانکی چھولداریاں... پسینے میں نہائے، وارنش جیسے چمکتے تیز و تند، تھرکتے گھوڑے... ایسٹ انڈیا کمپنی کا چڑھتا سورج... تابناک، شمشیر بکف زرق برق شہسوار... گومتی، کنارا، پرچم، دولت انگلیشیہ.... چھتہ منزل، اس کا نیلا آکاش سب ایک خدا کے ساتھ میں تھے... قدسیہ بیگم! نصیرالدین! چاندنی، نیلا، جوہی، چمیلی، موتیا... اندیشے، بھیانک مستقبل کے لرزتے کانپتے ہونٹ خوف اور نامرادی کی شب بیداریاں... خلوت! جشن، پھر خلوت، شراب، لڑکیاں، جسم، خلوت...." [1]

خاص اور اہم واقعات کی طرف محض اشارے کیے گئے ہیں ان کی کوئی تفصیل نہیں دی گئی۔ وقت اور مقام کا تسلسل بالکل ٹوٹ گیا ہے۔ کوئی پلاٹ نہیں، کوئی مخصوص کردار نہیں۔ بس سوچنے والے یا خود افسانہ نگار کا تلازمۂ خیال پیش کیا گیا ہے۔ جس نے افسانے میں ڈرامائی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ یہاں تکنیکی تنوع کی اچھی مثال پیش کی گئی ہے، یہ سینما کی تکنیک ہے۔ پردہ پر ایک فلم چل رہی ہے جو حال کے واقعات کے ساتھ صدیوں پرانی تاریخ کو پیش کر رہی ہے جس کے سبب کہانی میں اساطیری عناصر بھی شامل ہو گئے ہیں۔ تکنیک کے لحاظ سے بھی یہ افسانہ نادر اور اچھوتا ہے۔ پروفیسر محمد حسن اپنے مضمون "تیسری آواز کا افسانہ" میں اقبال مجید کی تکنیک کے بارے میں کچھ یوں رقمطراز ہیں:

"اقبال مجید نے دراصل اپنی کہانیوں کے ذریعے تکنیک میں انقلاب پیدا کر دیا ہے۔ انھوں نے اپنی کہانی "خدا، عورت اور مٹی" میں بیانیہ کو نیا موضوع ثمر آگھیرا دیا ہے۔" [2]

1۔ اقبال مجید، ایک حلفیہ بیان (افسانوی مجموعہ)، ص 175

2۔ پروفیسر محمد حسن، عصری ادب، دہلی، اکتوبر 80-1979، ص 48

''شہر بدنصیب'' والے افسانے اپنے اسلوب کے لحاظ سے اور بھی مختلف ہوجاتے ہیں۔ ان میں استعارہ سازی علامتی سطح کو چھوتی نظر آتی ہے۔ حکایتی اور داستانی اسلوب ''سکون کی نیند''، ''حکایت ایک نیزے کی'' اور ''شہر بدنصیب'' میں موجود ہے مگر جو کچھ بیان کیا گیا ہے اس کے منظر نامہ میں دراصل آج کے ماحول پر طنز ہے۔ غم وغصہ، وسوسے، اندیشے کی بنا پر لکھے گئے افسانے اقبال مجید کے پچھلے افسانوں سے مختلف ہیں۔ استعاراتی وصف اور علامتی صورت حال کے علاوہ انسانی حالت، سیاسی اور سماجی شعور ان کی کہانیوں کی پہچان ہے۔ چنانچہ اقبال مجید کے افسانوی سفر کے تیسرا موڑ زندگی کے اسی عرفان سے نسبت رکھتا ہے وہ خود کہتے ہیں:

> ''ہمیں انسان کو اس کی تمام اچھائیوں، خوبیوں، کمزوریوں، نیکیوں اور بدیوں کے ساتھ جیسا وہ تھا، جیسا وہ ہے اور جیسا ہونے کی سعی کر رہا ہے اس سب کے ساتھ قبول کرنا ہوگا۔ کیونکہ کوئی کہانی انسان کے اس وصف سے اس کو ہٹا کر نہیں لکھی جاسکتی۔ اس فغاں میں اپنے عہد کے انسان، اس کی totality کے ساتھ سمجھنے کے لیے ایک بار پھر شفاف روایتی اور مکمل بیانیہ میں تازہ کاری کے ساتھ اپنے عہد اور اس عہد کے انسان کو افسانوی شکل میں سمجھنے کی کوشش کر رہا ہوں.... یہ میرے افسانوں کے حالیہ موڑ کی عبارت ہے جس کی نمائندگی ''سرنگیں''، ''ہم گریہ سر کریں گے''، ''سوختہ ساماں''، ''سخت جانوں کا انتظار'' اور ''الو کا گھر'' وغیرہ کرتے ہیں۔''[1]

چنانچہ اقبال مجید نے زبان سنوارنے کے بجائے اپنی بات کو قاری تک پہنچانے پر زیادہ توجہ دی۔ ان کی زبان میں فطری خوش اسلوبی ہے۔ کہانی سنانے والی ڈرامائی تکنیکوں کی بنا پر بے ساختگی ہوتی ہے۔ ان کی کہانیوں میں تنوع ہے اور ہر کہانی دوسری کہانی سے تخلیقی طور پر الگ ہوتی ہے۔

1۔ مہدی جعفر، افسانہ بیسوی صدی کی روشنی میں، ص 104

اقبال مجید کے معاصرین میں سے غیاث احمد گدی اور جوگندر پال بھی اہم افسانہ نگار ہیں۔ غیاث احمد گدی جدید افسانہ نگاروں کے اس قبیل سے تعلق رکھتے ہیں جنھیں عصری زندگی کا ترجمان کہا جاتا ہے۔ ان کی کہانیاں عمیق تجربات اور گہرے مشاہدات پر مبنی ہیں، جن میں موجودہ دور کی المناک اور پیچیدہ زندگی کے درد وداغ و جستجو نمایاں ہیں۔ انھوں نے خارجی صورت حال اور فرد کی نفسی کیفیات کو فکری سطح پر محسوس کیا ہے اور اپنے مخصوص اور منفرد اسلوب میں ان کی صورت گری کی ہے۔ غیاث احمد گدی ایک حقیقت پسند اور علامت پرست افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال بڑی کامیابی سے کیا ہے۔ ان کے افسانوی مجموعوں میں ''بابالوگ'' 1969، ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' 1977 اور ''سارا دن دھوپ'' 1985 بے حد مقبول ہوئے۔ مگر ناول ''فائر ایریا'' سے اپنی خصوصی پہچان قائم کی۔ پہلے افسانوی مجموعے کی کہانیاں ان کے منفرد لب ولہجہ کی بنا پر مشہور ہوئیں۔ دوسرے میں علامتی وتجریدی رنگ وآہنگ غالب نظر آتا ہے۔ گدی کا انداز پرسکون اور لہجہ نرم ہے، وہ زبان کے الجھاؤ اور پیچیدگی سے گریز کرتے ہیں۔ الفاظ زمان ومکاں، جذبات و احساسات کے تسلسل سے ہم آہنگ نظر آتے ہیں۔ غیاث احمد گدی کو اپنے اسلوب پر اس درجہ قدرت ہے کہ وہ نئی حسیت کو بھی پرانے اسلوب میں داخل کر کے زبان کو تازگی بخشنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔

غیاث احمد گدی اگرچہ بہار کی سرزمین اور وہاں کے ماحول کے پروردہ ہیں لیکن ان کے افسانوں کو کسی مقام، جگہ، فرقے، قوم یا مذہب سے قطعی طور پر منسلک نہیں کیا جاسکتا ہے، افسانے کی تکنیک کی مناسبت سے تو زیادہ تر مکالموں کی روزمرہ بولی جانے والی زبان استعمال کی ہے، مگر ان تمام مکالموں کے پس پردہ تہذیبی قدروں کی دریافت اور ایک متوازن فکری انداز نمایاں رہتا ہے۔ پروفیسر محمد حسن نے اپنے ایک مضمون میں مختلف افسانہ نگاروں سے بحث کرتے ہوئے غیاث احمد گدی کے

بارے میں کہا ہے:

''غیاث احمد گدی شاید قاضی عبدالستار کے بعد اس دور کا تنہا تہذیبی افسانہ نگار ہے، جس کے افسانوں میں تہذیبی پس منظر کا حصہ بن کر ابھرتے یا ڈوبتے ہیں۔ پھر دھیرے دھیرے ان افسانوں میں ایک انجانی تلاش ابھرتی ہے، خاص طور پر جنس اور محبت کے موضوع پر غیاث احمد گدی کے سب ہی کردار ایک ان دیکھی تلاش میں ڈوب جاتے ہیں، ''خانے اور تہہ خانے''، ''ہم سایے'' اور ''اندھے پرندے کا سفر'' اس کی صرف چند مثالیں ہیں۔''[1]

فارم اور تکنیک کے لحاظ سے غیاث احمد گدی کے افسانے خصوصاً ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' کے مجموعے سے قبل کہانیوں میں کوئی بہت بڑا انحراف تو نہیں ہے لیکن پھر بھی 1969 میں جب ''بابا لوگ'' کے نام سے ان کا پہلا افسانوی مجموعہ شائع ہوا تو اس مجموعے کی بعض کہانیاں ان کے منفرد لب ولہجہ کی بنا پر مشہور ہوئیں۔ جن میں ''بابا لوگ''، ''پہیہ''، ''بابے'' جوہی کا پودا اور چاند''، ''ڈورتھی جون سین'' قابل ذکر ہیں۔ لیکن تکنیک کے نت نئے تجربوں اور علامتی وتجریدی رنگ وآہنگ کے ساتھ ان کے وہ افسانے زیادہ زیر بحث رہے ہیں جو ان کے دوسرے مجموعے ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' میں شامل ہیں۔ اس مجموعے کی تقریباً سب ہی کہانیاں علامتی انداز کی ہیں اور جن میں گدی کا فن نکھر کر سامنے آیا ہے۔ انھوں نے ایسے افسانوں میں علامت کا بھرپور اور کامیاب استعمال کیا ہے۔ مثال کے طور پر ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی''، ''ڈوب جانے والا سورج''، ''افعی''، ''دیمک''، اندھے پرندے کا سفر'' اور ''تج دو تج دو'' ان کے ناقابل فراموش افسانے ہیں۔ غیاث احمد گدی کے افسانوں کی تکنیک کی سب سے اہم خوبی یہ ہے کہ وہ جس ماحول سے مواد اکٹھا کرتے ہیں اس کے لیے وہیں کا نہایت ہی مناسب

1۔ پروفیسر محمد حسن، عصری ادب، دہلی، دسمبر 19، ص 145

کردار بھی چنتے ہیں، جو اس ماحول ہی کا پروردہ ہوتا ہے۔ وہیں کی زبان اور وہاں کے لب ولہجہ نیز رہن سہن کے تمام آداب سے واقف ہوتا ہے۔ ان کے پہلے مجموعے کے بیشتر افسانوں کی تکنیک میں کوئی نمایاں فرق محسوس نہیں ہوتا۔ لیکن بعد کی کہانیوں میں انھوں نے روایت سے الگ ہٹ کر، اسلوب اور تکنیک کے منفرد اور نئے تجربے کیے ہیں۔ ان کے افسانوں کا علامتی نظام خاصہ پیچیدہ ہے۔ کہیں کہیں پر قاری کو بعض کہانیاں بے ربط اور مبہم نظر آنے لگتی ہیں۔ لیکن جلد ہی افسانہ نگار اپنی دسترس کی بنا پر افسانے میں پھر سے ایک سلسلہ قائم کر کے کہانی کو سیاق وسباق سے ملا دیتا ہے۔ تکنیک کا اس قسم کا تجربہ ان کی کہانی ''نارمنی''، ''اور ایک جھوٹی کہانی'' میں کھل کر کیا گیا ہے۔

غیاث احمد گدی کے افسانوں میں شعری رویہ بھی کارفرما نظر آتا ہے، ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' کے افسانوں میں شعریت زیادہ پائی جاتی ہے۔ شاعرانہ اسلوب اور صوفیانہ فکر کے سبب ان کے افسانوں میں اشاریت پیدا ہوگئی ہے اور قصہ اور ماجرے سے زیادہ تخیلات پر زور دیا گیا ہے۔ ان کے مزاج کی طرح ان کے افسانوں میں بھی شاعری کا سوز وگداز ہے، چونکہ وہ بہت نازک احساسات کو چھیڑتے ہیں اس لیے انھیں اس کے اظہار کے لیے شعریت کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ پھر صوفیانہ فکر بھی اپنے اظہار کے لیے شعری انداز بیان کی متقاضی ہے، لیکن اس شعریت، صوفیانہ طرز فکر اور شدید تخلیقیت نے ان کے فن کو نقصان بھی پہنچایا ہے، جس کا ثبوت ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' اور ''تج دو تج دو'' میں ملتا ہے۔

''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' یہ کہانی ایک علامتی اور نفسیاتی کہانی ہے، علامتی اس لیے کہ الفاظ کا استعمال اپنے ظاہری مطالب سے الگ معنوی اعتبار سے بے شمار امکانات سے معمور ہے۔ ویسے تو یہ کہانی تکنیک کے عام نقطۂ نظر سے ایک سیدھی بیانیہ کہانی ہے، بیان کرنے والا سارا واقعہ زبان حال میں سب کچھ دیکھ رہا ہے اور اس کو اپنے نفسیاتی تجزیہ کے ساتھ بیان کرتا جارہا ہے کہ راوی اس منظر کو دیکھ کر خوش نہیں ہے بلکہ وہ

ان پرندوں کے بے وجہ قید و بند سے از حد مغموم اور متفکر ہے۔ اسے جیسے تمام جذبوں کے فقدان کا زبردست خدشہ ہو گیا ہے۔ اسے دنیا میں ہر زندہ اور جینے والے پر بے وجہ ظلم واستبداد کا زبردست احساس ہے۔ اس خیال کو افسانوی شکل دینے میں افسانہ نگار نے پیرائے بیان میں بلا کا تاثر پیش کیا ہے۔ جس سے ساری کہانی میں ایک بڑی مغموم اور فکر انگیز فضا تیار کر دی گئی ہے۔ فن کار کی تکنیک کی یہی خوبی ہے کہ اس نے مواد کے ساتھ اظہار کو سادہ مگر فکری اسلوب اختیار کیا ہے وہ یقیناً موثر اور سنجیدہ ہے۔ افسانہ کی ابتدا ہی میں پرندہ پکڑنے والی گاڑی کا ایک نقشہ کھینچا گیا ہے:

> ''یہ گاڑی، جو چاروں طرف سے رنگین مشینوں سے بند، بے حد خوبصورت ہوتی، کہ نگاہ اٹھ کے داد دیتی، اس کے چاروں طرف ننھی ننھی گھنٹیاں بندھی ہوتیں، جو چلتے وقت دھیرے دھیرے بج رہی ہوتیں، گھنٹیوں کی آواز عجیب ہوتی، کچھ ایسی جیسے صور پھونک رہا ہے۔ ایک لمبا، خمیدہ کمزور ذی روح آدمی گاڑی کو کھینچ رہا ہوتا، بالکل اسی طرح دوسرا آدمی گاڑی کے پیچھے چل رہا ہوتا۔ جس کے ہاتھ میں پتلا سا بہت لمبا بانس ہوتا۔ بانس کے سرے پر برش جیسا گچھا سا ہوتا جس پر گوند یا اسی طرح کی چپک جانے والی لسدار رطوبت لگی ہوتی، جس سے وہ پرندوں کو پکڑتا تھا۔''[1]

دراصل افسانے میں ہر لفظ، ہر کیفیت ایک علامتی ڈھانچے میں سمو کر آج کے سماج میں پیدا ہونے والے جبر اور عدم تحفظ کی نشاندہی کرنے کی کوشش ہے۔ یہ گاڑی اس شے کی علامت ہے جو بظاہر تو خوبصورت اور آرام دہ اور ہر طرح سے مزین ہے لیکن اس میں بسنے والوں کے ذہن پر پہرے لگے ہوتے ہیں۔ ان کی تحریر و تقریر پر پابندیاں ہیں اور ان کی قوت پرواز میں رکاوٹیں آتی ہیں۔ اس افسانے میں غیاث احمد گدی نے

1۔ غیاث احمد گدی، پرندہ پکڑنے والی گاڑی، الہ آباد، 1977، ص 9

جس تکنیک کو اپنایا ہے وہ یقیناً موضوع اور ماحول کی عکاسی کرنے میں پوری طرح کامیاب ہے۔ جگہ جگہ پر علامت رنگ اور رمز و تمثیل کے پیرائے میں کہانی آگے بڑھتی گئی ہے۔ اس کہانی کو اگر سادہ بیانیہ اور علامت کی مدد کے بغیر لکھا جاتا تو اتنا گہرا تاثر قائم نہ ہوتا، جو ہوا ہے۔

تکنیک کے لحاظ سے غیاث احمد گدی کا افسانہ ''اندھے پرندے کا سفر'' بھی اہم ہے۔ قابل غور بات یہ ہے کہ اس افسانے کی عبارت خود واقعات کی فضا بندی کرتی ہے۔ افسانے کی ابتدا اور انجام بالکل ایک جیسے جملے سے ہوا ہے، یعنی کہانی کا آغاز آخر کے جملے سے ہوا ہے اور کہانی کا پورا سفر پس منظر میں طے ہوا ہے اور راوی کہانی کے مرکزی کردار روی کی موت کے بعد اس کے ایک خط کی روشنی میں گزرے ہوئے تمام حادثات کو یاد کرتا جاتا ہے۔ افسانے میں تکنیک کے سلسلے میں یہ بات بہت اہم ہے کہ گزرے ہوئے واقعات کو حال کے ساتھ اس طرح پیوست رکھا جائے کہ زمانے کے بعد کا احساس قاری کو نہیں ہونے پائے۔ مثال کے طور پر اس افسانے میں بیان کرنے والا کردار روی کی موت کی خبر دے کر اب قاری کو بھی گذشتہ تمام واقعات سے روشناس کرانا چاہتا ہے اور اس طرح راوی اور قاری کے درمیان بلاواسطہ ایک رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ کہانی پڑھنے والا سارا واقعہ سنتا جاتا ہے اور اس کی روشنی میں روی کی موت کے تمام وجوہ سامنے آجاتی ہے اور اس طرح افسانہ ماضی اور حال کے واقعات کو ایک دوسرے سے ملائے رکھتا ہے۔

تکنیک کے علاوہ اس کہانی کے اسلوب میں بھی ایک بات بہت اہم ہے کہ افسانے میں بہت ساری جگہوں پر جملوں کو ادھورا چھوڑ کر نئے سرے سے دوسری بار یا واقعہ کہ ابتدا ہو جاتی ہے۔ جملوں کو ادھورا چھوڑ دینے کا یہ انداز بھی رمز و ایما کے طور پر پڑھنے والے کے لیے ایسا موقع فراہم کرتے ہیں جس سے قاری کسی ایک نتیجے پر قطعی فیصلہ کرنے کی بجائے طرح طرح کے امکانات سے دوچار ہوتا ہے اور سوچنے کے لیے

ایک ضخیم مواد مہیا ہوتا ہے۔ اس تکنیک میں افسانہ پڑھنے میں دلچسپی بھی زیادہ رہتی ہے۔ اور ان کہی باتوں کو خود بخود سمجھ لینے کا مزہ بھی آتا رہتا ہے۔

مجموعی طور پر اگر دیکھا جائے تو غیاث احمد گدی کے فن میں تدریجی ارتقا کی کیفیت ہے۔ انھوں نے ہر قسم کے افسانے لکھے ہیں۔ مثلاً ایسے افسانے جن میں بہار کی زندگی کے تہذیبی اور معاشرتی پہلو جھلکتے ہیں، ایسے افسانے جن میں بڑے شہروں کی ہماہمی اور اقدار کی ٹوٹ پھوٹ اور ایسے افسانے جو نفسیاتی نوعیت کے ہیں۔ ان میں علامتی قسم کے افسانے بھی شامل ہیں اور تجریدی قسم کے بھی۔ ''بابا لوگ''، (افسانوی مجموعہ) اور اس کے بعد شائع ہونے والے مجموعے ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' میں فن کا ایک واضح ارتقا ملتا ہے۔ ''بابا لوگ'' کے افسانوں میں پلاٹ کا بکھراؤ ہے لیکن ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' کی کہانیوں میں ضبط ہے، یہاں کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ ہے اور داخلی کشاکش ہے۔ ان کہانیوں میں بہار کے دیہی معاشرت اور تہذیبی زندگی کی وہ عکاسی کم سے کم ہے جو ''بابا لوگ'' کے افسانوں میں پائی جاتی ہے۔ اس لحاظ سے گدی نے کہانی کے اسالیب کے ساتھ بڑا انصاف کیا ہے۔ وہ کہانیاں جو خالص تہذیبی اور معاشرتی نوعیت کی ہیں ان میں المنا کی فضا اور کرداروں کی واضح شناخت ہے، لیکن بعد کی علامتی اور تجریدی کہانیوں میں گہرا رمز پایا جاتا ہے۔ ایسی کہانیوں میں ڈرامائی کیفیت بخوبی اجاگر ہوتی ہے۔ مثلاً ''امام باڑے کی اینٹ'' یا ''کالے شاہ'' کا ماحول جس قدر واضح ہے۔ ''پرندہ پکڑنے والی گاڑی'' یا ''پرکاشو'' میں وہ بات نہیں ''پرکاشو'' میں شعور کا آزاد بہاؤ بھی ہے، کہانی داخل میں آگے بڑھتی رہتی ہے۔ ''ڈوب جانے والا سورج'' بھی تجریدی کہانی ہے۔ اس لیے اس کی فضا بھی غیر واضح ہے۔ اس میں دھند لکے کی سی کیفیت ہے پھر بھی فن پر غیاث احمد گدی کی گرفت مضبوط ہے۔ ان کہانیوں میں تنوع اس لیے پایا جاتا ہے کہ وہ کہانی کہنے پر قدرت رکھتے ہیں۔ ''تج دو تج دو''، ''ناردمنی''، ''اندھے پرندے کا سفر'' اور ''خانے اور تہہ خانے'' جیسی کہانیاں اپنے

پلاٹ کے نظم وضبط، کرداروں کے نفسیاتی تجزیے اور ڈرامائی حرکت وعمل کی وجہ سے کامیاب کہانیاں ہیں۔

آزادی کے بعد اردو افسانہ نگارں کی جو نسل سامنے آئی ہے اور جس نے جدید اردو افسانے کے ارتقااور فروغ میں نمایاں حصہ لیا ان میں غیاث احمد گدی کی طرح جوگندر پال کا نام بھی بہت اہم ہے۔ جو عرصے سے لکھ رہے ہیں اور جنھوں نے افسانہ نگاری کے مختلف ادوار میں اس کی ترقی وترویج میں نمایاں حصہ لیا ہے اور ہر بار نئی سمتوں کی نشاندہی کی ہے جس کا اندازہ ان کے وقتاً فوقتاً شائع ہونے والے افسانوی مجموعوں اوران کی کہانیوں سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے۔ جوگندر پال نے اپنی افسانہ نگاری کی ابتدا1960 سے پہلے کی تھی، لیکن 1961 میں ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''دھرتی کے لال'' شائع ہوا، اس کے بعد ''میں کیوں سوچوں'' 1962، ''رسائی'' 1963، ''مٹی کے ادراک'' 1971، ''لیکن'' 1977، ''بے محاورہ'' 1978، ''بے ارادہ'' 1981، ''کھلا'' 1989، ''کھودو بابا کا مقبرہ'' 1994 اور منی کہانیوں کا مجموعہ ''سلوٹیں'' 1975، ''کتھا نگری'' 1986، ''نہیں رحمان بابو'' 2005 شائع ہوئے۔ ان تمام مجموعوں کے مطالعے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ان کی افسانہ نگاری کے ہر دور میں خصوصاً آخری دور میں ان کے فن میں شعوری یا غیر شعوری طور پر نمایاں اور خوشگوار تبدیلیاں رونما ہوئیں، جن کا اندازہ ''بے محاورہ'' اور ''بے ارادہ'' کی چند کہانیوں سے بخوبی لگایا جاسکتا ہے، یہ ان کی افسانہ نگاری کا اہم دور ہے۔

ساتویں دہائی کی جدیدیت پسندی کے دور میں ایک طویل عرصے کے لیے جوگندر پال کے قدم بہک گئے تھے اور وہ علامت وابہام کے چکر میں پڑ گئے تھے۔ ''رسائی'' کے افسانوں میں تجرید، علامت اور ابہام کے سبب بوجھل پن کی کیفیت پیدا ہوگئی تھی۔ ویسے اپنے ابتدائی دور کی کہانیوں میں بھی انھوں نے مختلف سطحوں پر روایت کی پابندی بھی کی اور اس سے انحراف بھی، گویا ان کے افسانوں نے قدیم وجدید افسانے

کے درمیان خلا کو پر کرنے میں پل کا کام کیا ہے۔

جوگندر پال نے اسلوب اور تکنیک کے بہت سارے تجربے کیے ہیں اور افسانوں کو طرح طرح کے انفرادی تجربوں کی روشنی میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ خود جوگندر پال اپنے افسانوں کی فارم اور تکنیک کی حمایت میں یہ جواز پیش کرتے ہیں:

> ''موجودہ زندگی میں فارم کی نت نئی تبدیلی کی خواہش بڑی نیچرل ہے۔ یہ غلط نہیں، کہ ہماری شکلیں ویسی ہی ہیں جو سینکڑوں برس پہلے کے لوگوں کی تھیں، وقت کی مزید طوالتوں کے مطالبے سے ان کا تغیر بھی غیر واضح نہیں۔ لیکن یہ بھی درست ہے کہ ہر دور کے انسان کی پہچان اس کے باپ کی پہچان سے مختلف ہے۔ اپنے اظہار کی اس تبدیلی کے بغیر وہ اپنی شخصیت کو ادا کرنے سے قاصر ہے، نئی ہیئتیں دراصل نئے انسان کی بدلتی ہوئی سوچوں کی بھی نشاندہی کرتی ہیں، اس لیے مختلف ادوار کی کہانیوں کی ایک سی دستار بندی کرکے ہم انہیں بے سبب متنازعہ فیہ بنا دیتے ہیں۔''[1]

دراصل جوگندر پال افسانے کی پہچان نئے چہرے کے ساتھ کرانا چاہتے ہیں، جس کی حمایت میں وہ رسمی روایتیں، بندے ٹکے افسانے کے اصولوں کو توڑ دینے میں کوئی قباحت محسوس نہیں کرتے ہیں، لیکن ہاں اس قسم کی جرأت کے لیے وہ بڑی ذمہ داری کے ساتھ افسانے کے فن کو گرفت میں لانے کے لیے مشق کو پہلی اور اہم بات مانتے ہیں۔

اسلوب کی ندرت کی مثالیں ان کی منی کہانیوں کے مجموعوں ''سلوٹیں'' اور ''کتھانگر'' میں بھی ملتی ہیں جو منٹو کے ''سیاہ حاشیے'' کے طرز پر لکھی گئی ہیں۔ کہانیوں میں آغاز، وسط اور انجام نیز کردار نگاری میں منطقی اصولوں کی پابندی نہیں کی گئی ہے۔ منطقی

1۔ جوگندر پال، عصری ادب، دہلی، دسمبر 1970، ص 91

ربط و تسلسل داخلی آہنگ کے روپ میں چند کہانیوں میں نظر آتا ہے اور کہیں تو سرے سے غائب ہے۔ ایسی کہانیاں ڈرامائیت اور سوز وگداز سے عاری ہیں۔ جوگندر پال نے طویل کہانیاں بھی لکھی ہیں جو تنوع، جدت، گہری معنویت اور نئے احساس کی اچھی مثالیں ہیں۔ جیسے ''بے محاورہ''، ''بازیچۂ اطفال''، ''چہار درویش''، ''رامائن''، ''باہر کے بھیتر''، ''بازیافت''، ''رسائی''، ''سواریاں''، ''بھول''، ''کتھا ایک پیپل کی''، ''پناہ گاہ'' وغیرہ۔ ان کہانیوں میں جزئیات نگاری کے اچھے نمونے ملتے ہیں اور زبان کی خوبیاں بھی ابھر کر سامنے آتی ہیں۔ جدید افسانے کا ایک وصف شعری رویہ بھی ہے۔ جوگندر پال کے یہاں اس کی مثالیں بھی ملتی ہیں، ''ربط کا انعقاد'' میں کہیں کہیں شعری رویہ کارفرما نظر آتا ہے۔ اس میں تکنیک کا تنوع بھی ہے، یہ افسانہ ایک خط کی شکل میں ہے۔ ایک ایسا خط جسے کہانی کے واحد متکلم نے اپنے آپ سے مخاطب ہونے کے لیے اپنے ہی پتے پر لکھا ہے۔ یہ خط ڈاک کے ذریعے اسے واپس مل جاتا ہے اور خود ہی اسے پڑھ کر سناتا ہے۔ یہ ایک نیا تجربہ ہے جس میں اسطوری عناصر کی شمولیت بھی ہے۔ واحد متکلم کی مخاطب کے نام ''رامائن'' ہے، وہ خود اپنے آپ کو رام فرض کر کے اپنی ہر محبوبہ کو رامائن کہہ کر مخاطب کرتا ہے کہ اس کی ذات سے رام کی ہی کہانی بیان ہوتی ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں میں اسطوری امیجز کی ٹھوس تجسیم ملتی ہے۔ جس کے تناظر میں وہ عہد حاضر کے کلچر کو پیش کرتے ہیں۔ اس ضمن میں ''رامائن'' قابل ذکر ہے۔

جوگندر پال کے اکثر افسانوں میں تکنیک کے نت نئے تجربے کیے گئے ہیں۔ ''شعور کی رو'' کی مثالیں بھی ملتی ہیں جن میں آزاد تلازمۂ خیال سے کام لیا گیا ہے۔

جوگندر پال نے اسلوب اور تکنیک کے منفرد طریقے کا استعمال اپنے افسانہ ''جنگل'' میں ایک انوکھے انداز سے کیا ہے۔ ''جنگل'' چھٹی دہائی کا افسانہ ہے اس افسانے میں افسانہ نگار نے علامت، تجرید اور استعارے کا بھرپور استعمال کیا ہے۔ تکنیک کے نقطۂ نظر سے انھوں نے ذرا جدت سے کام لیا ہے۔ مکالمہ، مانولاگ اور گفتگو

کی ملی جلی تکنیک میں پورا افسانہ بیان ہوا ہے۔ ساتھ ہی افسانہ نگار نے گفتگو کو چند خانوں میں منقسم کردیا ہے۔ جس سے قاری کو اس بات کا اندازہ ہوجائے کہ کن جملوں اور مکالموں کا تعلق آواز کے ساتھ ادا کرنے سے ہے اور کن جملوں کا تعلق باطن سے ہے۔ کچھ ایسی باتوں کا بھی اظہار ہوا ہے جن کا تعلق نہ تو آواز سے ہے اور نہ ہی باطنی کیفیت سے بلکہ وہ ان دونوں کیفیتوں سے الگ کسی تیسرے احساس کا اظہار ہے، چنانچہ افسانہ نگار نے جملوں کی ادائیگی ایک ہی کردار کے ذریعے مندرجہ ذیل تین طریقوں پر کی ہے۔ (1) بہ آواز (2) بہ باطن (3) بے خیال و بے آواز۔ اس قسم کے افسانے کی تکنیک میں جوگندر پال مکالموں یا جملوں کے اظہار میں تین مختلف کیفیات کی روشنی میں کچھ کہنے کی کوشش کی ہے۔ پورا افسانہ صرف ایک کردار کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ بغیر تمہید کے پیش ہونے واقعات کے درمیانی حصہ سے شروع ہوجاتا ہے:

"بہ آواز..... نہ نہ چپکے سے وہیں پڑے رہو جوان، آگے کانٹے ہیں
میری ہتھیلی میں کئی ایک چبھ گئے ہیں۔ رگڑ رگڑ سی محسوس ہورہی ہے۔
جی چاہتا ہے ہتھیلی پر بندوق داغ کر کانٹوں کو باہر نکال دوں۔"[1]

افسانے کا یہ اقتباس فن کار کی ہدایت کے مطابق "بہ آواز" کے زیرعنوان درج ہے۔ شاید افسانہ نگار آواز کے ذریعے ان جملوں کی ادائیگی سے اس بات کا احساس دلانا چاہتے ہیں کہ متکلم اس مقام پر اکیلا نہیں بلکہ اور لوگ بھی اس کے آس پاس موجود ہیں۔ پورے افسانے میں خود کلامی کی تکنیک ہے۔ جس میں ایک ہی کردار "بہ آواز" ایک سوال یا کوئی بات کہہ کر اپنے ہی ذہن میں ابھرنے والے جذبوں کے ذریعے اس کا جواب دیتا ہے۔ افسانے کو پڑھ کر یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ علامتی، تجریدی، استعاراتی خیال کو تلاش کرنے والے طریقے نے فن کار کو گھیر لیا ہے اور کردار خواہ مخواہ اپنے آپ کو مزید الجھنوں میں خود بخود ڈھکیلنا چاہتا ہے۔ اس سے زندگی کے تئیں کسی مثبت رویے کے بجائے فرار

1۔ بحوالہ ڈاکٹر مہناز انور، اردو افسانے کا تنقیدی مطالعہ، نصرت پبلشرز، امین آباد، لکھنؤ 1985، ص 360

کی تلقین ہوتی ہے۔ تجربے کی حد تک تو ایسی کہانی میں تکنیک کے بعض تجربوں کو نیا کہا جاسکتا ہے مگر صرف یہی انداز افسانے کو بوجھل تھکا دینے والی کیفیت اور وحدت تاثر سے یہ باز رکھتا ہے۔ جوگندر پال طرح طرح کے تکنیکی تجربات کر کے افسانے کو نئی نئی شکلیں تو فراہم کر دیتے ہیں لیکن بعد میں وہ خود پہچاننے میں دشواری محسوس کرتے ہیں، خود ان کا بیان ہے کہ:

> ''جب اوائل میں کہانی کو کہانی کا نام دیا گیا تو ان اسم دھندگان کے ذہن میں من گھڑت قصے تھے۔ کیا کہانی پن ان ہی من گھڑت قصوں سے عبارت ہے۔ انہونی باتیں لاکھ دلچسپ ہوں، ذہن میں ڈوبتے ہی ان کی لاشیں کناروں پر آلگتی ہیں۔ اس کے بعد یہ ہوا کہ کہانی نے اسکول ماسٹری اختیار کرلی، یہ کرو وہ نہ کرو، پہلے تو پڑھنے والے بڑی تابع فرمائی سے جی ہاں، جی ہاں کرتے رہے، مگر پھر یہ ہوا کہ پڑھنے والوں نے پوچھنا شرع کر دیا، یہ کیوں نہ کریں؟... کیوں؟
>
> اب کہانی نے سٹپٹا کر یہ دھندا ہی چھوڑ دیا اور حقیقت پسند ہوگئی لیکن حقیقت کی بیک وقت کتنی سطحیں ہوتی ہیں مادام؟ کہانی نے سر کھجا کھجا کر سوچنا شروع کر دیا اور سوچ سوچ کر اتنی بدل گئی کہ اب خود آپ بھی اپنے آپ کو نہیں پہچان پاتی ہے۔''[1]

جوگندر پال کو احساس ہے کہ آج کی کہانی ہیئت کی کسی منجمد ڈھلی ڈھلائی تعریف پر نہیں کی جاسکتی۔ وہ خود تجربے اور کھوج کے قائل ہیں۔ تجرباتی کہانی اچھی بھی ہوسکتی ہے اور بری بھی، اس کا انحصار تجربے کی نوعیت اور تجربہ کرنے والے پر ہے۔ جوگندر پال کے تجربات تین خانوں میں بانٹے جاسکتے ہیں، چنانچہ جوگندر پال کا افسانہ کبھی کبھی بہت ساری خوبیوں کے باوجود تجرید اور علامت کے مبہم شکنجوں میں پھنس کر

1۔ ڈاکٹر محمد حسن، عصری ادب، دسمبر 1970، ص149

بے اثر ہو جاتا ہے۔ لیکن کچھ کہانیوں میں جوگندر پال کا تخلیقی فن نسبتاً زیادہ واضح غیر مبہم اور یقینی نظریے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ جس کی بہترین مثالیں ان کے مجموعے "سلوٹیں" میں دیکھی جا سکتی ہیں، منٹو کے "سیاہ حاشیے" کی طرح انھوں نے بھی اسی روایت کو اپنا کر چھوٹی چھوٹی اور فوری اثر کرنے والی کہانیاں لکھی ہیں۔ جس میں بہت ہی سیدھی زبان کے ذریعے سادہ بیانیہ تکنیک کا استعمال ہے، لفظوں کی بازی گری اور الٹ پھیر سے پرہیز کیا گیا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن نے اپنے مضمون "ساتویں دہائی کا افسانہ" میں جوگندر پال کی دوسری کہانیوں کے مقابلے میں "سلوٹیں" میں شامل افسانے کو زیادہ اہم اور زیادہ قابل تعریف اور تکنیکی صلاحیتوں کا کامیاب نمونہ بتلایا ہے، ان کا بیان ہے:

> "چوتھی جہد جوگندر پال کی ہے جنھیں "سلوٹیں" کے مصنف کی حیثیت سے زیادہ اور "رسائی" کے افسانہ نگار کی حیثیت سے کم پہچانا جائے گا۔ کیونکہ رسائی کے افسانے خیال پاروں سے بوجھل ہیں۔ علامت تجرید اور ابہام سے ان پر کنکریٹ سے بنے ہوئے پیٹرن کا شبہ ہوتا ہے، وہ متاثر نہیں کر پاتے۔ محض افسانہ نگار کی صلاحیتوں کے غماز ہیں۔ البتہ "سلوٹیں" میں جوگندر پال کی افسانہ طرازی حقیقت کو نئے زاویوں سے گرفت میں لانے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔"[1]

"سلوٹیں" کے بعد بھی ان کا تیسرا افسانوی مجموعہ "لیکن" 1977 میں شائع ہوا اس مجموعے کی بھی بیشتر کہانیاں علامت وابہام کے الجھے ہوئے خیال سے وابستہ ہیں۔ اگرچہ اس کی "عمود" اور "چہار درویش" جیسی کہانیاں تکنیک کے اعتبار سے اچھی تخلیقات ہیں اور ان پر زیادہ تر تجریدی اور استعاراتی رنگ چھایا ہوا ہے۔ "چہار درویش" میں انسانی کرداروں کی جگہ درختوں کو کردار بنایا گیا ہے۔ یہاں درخت استعارے ہیں جو انسانوں کی طرح کلام کرتے ہوئے طبعی رویوں کا اظہار کرتے ہیں۔ جوگندر پال کی

1۔ ڈاکٹر محمد حسن، عصری ادب، دسمبر 1970، ص 149

کہانیوں کے مطالعے سے ایک بات تو متفقہ طور پر کہی جاسکتی ہے کہ افسانوی بیانیہ اور ہیئت سازی میں نیا رنگ اور نیا ادراک پیدا کرنے کی کوشش ہوتی ہے۔ ''نازائیدہ'' اور ''تخلیق'' کی ہیئت اڑی اڑی سوچ کے ساتھ مکالماتی ہے۔ فن کاری کے لحاظ سے ان کا بیانیہ افسانہ ''جادو'' اہم ہے۔ اس میں شعور کی رو کا ٹریٹمنٹ افسانوی بیان کے مسئلے کو حل کرتا ہے۔ جوگندر پال کے افسانچے ''کتھانگر'' اور ''تخلیق'' تجربے کی بہترین مثالیں ہیں۔

جوگندر پال کے ہم عصروں میں سے ایک اہم نام کلام حیدری کا بھی ہے وہ بیک وقت افسانہ نگار، مدیر اور مبصر ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی صلاحیتیں مختلف حصوں میں بٹ گئی ہیں جس کا اثر ان کی افسانہ نویسی پر پڑا۔ ان کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''بے نام گلیاں'' 1955 میں شائع ہوا دوسرا مجموعہ ''صفر'' 1974 اور تیسرا مجموعہ ''الف لام میم'' 1979 اور چوتھا ''گولڈن جبلی'' 1983 میں شائع ہوا۔ ''بے نام گلیاں'' اور ''صفر'' کی اشاعت کے درمیان تقریباً بیس برس کا وقفہ ہے، اس دوران ان کی افسانہ نگاری میں کئی اہم تبدیلیاں ہوئیں۔ ان مجموعوں میں صرف فکری رویہ ہی کا فرق نہیں ہے بلکہ اسلوب اور طرز ادا میں بھی نمایاں فرق ہے۔ ''صفر'' میں نئے تجربات کے باوجود ''بے نام گلیاں'' ان کی شناخت کا ذریعہ بنا۔ اس مجموعے کے افسانے زندگی سے زیادہ قریب ہیں۔ کلام حیدری نے کسی خاص موضوع یا ہیئت کو اپنا مقصد و مرکز نہیں بنایا بلکہ حیات انسانی کے مختلف پہلوؤں کو اپنا موضوع بنایا اور مختلف ہیئتی تجربے کیے۔ مختلف تکنیکوں کے استعمال نے ان کے فن کو نئی جہات عطا کیں جن میں شعور کی رو، داخلی خود کلامی، صیغہ واحد متکلم کا استعمال، علامتی و تجریدی اسلوب شامل ہیں۔ ان کے یہاں موضوع مواد اور اسلوب کی ہم آہنگی اور نئی حسیت کا احساس پایا جاتا ہے جو آٹھویں دہائی کے افسانے کا خاص رجحان ہے۔ جس کی مثالیں ''اپنی آواز''، ''واپسی''، ''بھیک''، ''تلاش''، ''سخی'' اور ''بابو'' جیسے افسانوں میں ملتی ہیں۔

تقسیم کے المیہ پر کلام حیدری نے اچھے افسانے لکھے ہیں۔ اس ضمن میں

''بازو کیوں کٹے'' اور ''کہانی سنو گے'' قابل ذکر ہیں۔ یہ افسانے ان کے مجموعے ''الف، لام، میم'' میں شامل ہیں۔ اس مجموعے کے بیشتر افسانے صیغۂ واحد متکلم میں لکھے گئے ہیں جس کا ''میں'' اپنی داستانِ غم میں تمام معاشرے کے درد و کرب کو سمیٹ لیتا ہے۔ اس طرح یہ نجی تجربہ اجتماعی تجربہ بن جاتا ہے۔ دراصل عصر حاضر میں افسانوں کی بڑی تعداد اس تکنیک میں نظر آتی ہے۔

کلام حیدری افسانہ نگاروں کے اس زمرے میں شامل ہیں جن کی کہانیوں کی بنیادی صفت داخلیت رہی ہے۔ بھولتے بھاگتے چھن (لمحے) کو گرفت میں لیے ہوئے ان کی حسی تاثرات کو اپنی کہانیوں کے حصار میں قید کر لینا کلام حیدری کا بنیادی وصف رہا ہے۔ جیسا کہ معلوم ہے کہ جدید افسانہ میں فلسفۂ وجودیت کو خاص مقام حاصل تھا۔ اس لیے کلام حیدری کے افسانوں میں بھی یہ اثرات پائے جاتے ہی۔

وجودی نقطۂ نظر کے اظہار کے لیے کلام حیدری نے جن علامتوں سے کام لیا ہے، وہ عام فہم ہیں۔ افسانہ ''صفر'' کا ایک اقتباس دیکھیے:

> ''اوپر... اس نے اوپر دیکھا، اب اس کی آنکھوں میں تھوڑی سی بے بسی تھی۔ بازوؤں کے مچھلیاں ویسی تنی ہوئی نہ تھیں مگر وہ ہمت کر کے...
> ایک سیڑھی اور اوپر چڑھ گیا، لذت ایک بار پھر اس کی گرفت میں تھی۔ گرفت میں کرنے کی مسرت تھی، لیکن لذت سے لطف اٹھانے کی وہ طاقت
> وہ طاقت کیا ہوتی؟
> اوپر والی سیڑھی پر؟
> اور اوپر والی سیڑھی پر؟
> اس بار وہ جلدی جلدی کئی جست لگا کر سیڑھیاں طے کر گیا
> اوپر پہونچنے کی مسرت تھی۔

تب اس نے محسوس کیا کہ وہ جس ڈنڈے کو پکڑے ہوئے ہے وہ اس
کے ہاتھ سے چھوٹا جاتا ہے۔ رگیں تن گئیں، اس کو وہ نہیں چھوڑ سکے گا۔
اس نے آنکھیں اوپر اٹھائیں۔ وہ نقطہ وہیں پر تھا اور تب وہ ڈنڈا اس
کے ہاتھ سے چھوٹ گیا۔ زمین پر چت اس نے اوپر دیکھا سیڑھی تھی
اور پروہ نقطہ تھا۔"[1]

افسانہ "صفر" تجریدی افسانہ ہے جس میں مربوط مسلسل بیانیہ قائم رکھا گیا ہے اس میں وقت کو ایک دائروی تسلسل دیا گیا ہے یعنی زمین سے سیڑھی کے ذریعہ اٹھنا اور زمین پر واپس گر پڑنا، افسانہ اس قدر تجریدی ہے کہ اس میں ایک ہی کردار ہے جس کے نہ خدوخال نمایاں ہیں نہ یہ بتایا گیا ہے کہ وہ کون ہے اور کیوں اپنی بے نام اور عجیب وغریب خواہش کی تکمیل کے لیے آیا ہے۔ وہ زمین کون سی ہے جہاں وہ کھڑا ہے، وہ سیڑھی کیا چیز ہے اور وہ نقطہ جسے وہ گرفت میں لینا چاہتا ہے، دراصل کیا ہے وہ پھر آوازیں کن لوگوں کی ہیں جن کے درمیان وہ آ گرتا ہے۔ بس ہم دیکھتے ہیں کہ خواہش، لذت، طاقت، تھکاوٹ، امنگ، نافتح مندی کا غرور وغیرہ ایسے احساسات ہیں جو افسانے کے تنہا کردار کی داخلی حسیات ہیں جہاں فنکار جا پہنچا ہے۔ یہ حسیات غیر مرئی ہیں یعنی انھیں کوئی امیج نہیں دی گئی ہے۔ ظاہر ہے افسانے میں مرئی اور غیر مرئی صورت حال کا تفاعل ہے۔

کلام حیدری کے تجریدی افسانوں میں "لا" اور "اسیر" بھی قابل ذکر ہیں۔ موخر الذکر افسانے کا پورا نظام تجریدی ہے۔ واحد متکلم کے ذہن پر مختلف و متضاد تاثرات مرتسم ہو رہے ہیں، جن کے اظہار کے لیے کلام حیدری نے تجریدی اسلوب اپنایا ہے۔ یہاں ہر شے اسیر ہے، جسے وہ ہر قسم کی قید و بند سے آزاد دیکھنا چاہتا ہے۔

مختلف تکنیکوں کے استعمال اور نئے تجربات کے باوجود کلام حیدری کے

1۔ کلام حیدر، "صفر" افسانوی مجموعہ، کلچرل اکیڈمی، گیا 1968، ص 175

افسانوں کی زبان سادہ اور سلیس ہوتی ہے۔ اسے وہ بیجا و بے محل تشبیہات و استعارات، نیز مشکل اور اجنبی الفاظ سے بوجھل بنانے سے احتراز کرتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مہدی جعفر نے ان کو متوازن اسلوب کے حامل افسانہ نگار کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "کلام حیدری کی زبان صاف ستھری ہے اور ان کا بیانیہ وضاحت کا حامل ہے، کہیں کہیں جملے ٹوٹے ہوئے نظر آتے ہیں جسے وہ قاری کی تفہیم و تکمیل کے لیے چھوڑ دیتے ہیں۔ اکثر جگہوں پر جملوں یا الفاظ کی تکرار ملتی ہے، جذباتیت کی وجہ سے بیان میں روانی نظر آتی ہے۔ انھوں نے اپنی مختلف ہیئت کی تشکیل کی ہے جس میں وہ کامیاب ہیں، مگر یہ ہیئت پرانے اور نئے اسلوب کے امتزاج سے خلق ہوئی ہے۔"[1]

اس کے باوجود ان کی بعد کی کہانیوں میں تجرید کا عنصر بڑھتا گیا ہے اور وہ گردوپیش کی معروضی حقیقتوں سے دور ہوتے گئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی آخری دور کی کہانیوں میں تخیل کا رنگ نہ صرف حاوی ہے بلکہ وہ زندگی کی حقیقتوں پر بھی اپنے سایے ڈالتا ہے۔ کہانی کے روایتی اسٹرکچر سے انحراف کی مثال پیش کرتے ہیں۔ اسلوب اور ہیئتی اعتبار سے ان کے افسانے پر بھی ابہام کا ہلکا اور لطیف پردہ پڑا ہوتا ہے، جو ذہن کو کسی ایک تاثر پر مرکوز ہونے نہیں دیتا، بلکہ بیک وقت ذہن میں کئی تاثرات کو انگیخت کرتا ہے۔ ان صفات کی روشنی میں شاید اب یہ کہنے کی ضرورت نہیں ہے کہ کلام حیدری کے افسانے تجریدی اوصاف کے حامل ہیں، غرضیکہ کلام حیدری کے یہاں قدیم وجدید اسلوب کا امتزاج ملتا ہے۔

1۔ مہدی جعفر، نئی افسانوی تقلیب، ص 104

باب پنجم

اردو افسانہ نگاری پر ہیئتی اور تکنیکی تجربات کے اثرات

جدید افسانے کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ ترقی پسند افسانہ یعنی حقیقت پسندی کے ردعمل میں معرض وجود میں آیا، جب کہ جدید تر یعنی ہم عصر افسانہ جدید افسانے کا ردعمل نہیں بلکہ اس کی توسیع ہے۔ مختصر افسانے کی ان تینوں صورتوں کو افسانے کی تین آوازیں کہا گیا ہے۔ پہلی ترقی پسندی کی آواز، دوسری جدیدیت کی آواز اور تیسری آواز، وہ ہے جس کا آغاز بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی میں ہوا۔ یہ تینوں آوازیں بنیادی طور پر ایک دوسرے سے منسلک ہوتے ہوئے بھی کئی سطحوں پر آپس میں اختلاف بھی رکھتی ہیں۔ یہ فرق رجحان، فکر، وقت، نسل اور رویے کا ہے، وقت کے ساتھ ساتھ افسانے میں فکر اور فن کی سطح پر جو تبدیلیاں آئیں ان کے پس پشت ہماری سماجی، سیاسی، معاشرتی صورت حال اور صنعتی ترقی بھی ہے۔ 1980 کے بعد سیاسی، سماجی اور تہذیبی سطح پر جو تبدیلیاں رونما ہوئیں انھوں نے زندگی کے سانچے کو بڑی حد تک بدل دیا۔ سماجی، مذہبی اور اقتصادی سطح پر نئے مسائل پیدا ہوئے جن کا حل نئی نسل ہی کو ڈھونڈنا تھا۔ اس دور کا پورا کرب جدید تر افسانے میں ملتا ہے۔ نئے تجربات، ایجادات و انکشافات، مسائل کی بہتات، اقدار کی شکست و ریخت، سماجی شعور، جدید حسیت اور حقائق کا عرفان و ادراک جدید تر افسانے میں نئے انداز سے جلوہ گر ہوا۔

اردو افسانے میں ہیئت اور تکنیک کا تجربہ جدید افسانے کی دین ہے۔ جس کے

واضح خدوخال 1960 کے بعد ابھرے جو کہ افسانے کا تجرباتی دور کہلاتا ہے اور جس کا مرکز افسانے کی ہیئت اور تکنیک تھا۔ لیکن آٹھویں دہائی کے وسط میں ہمارے ملک میں کئی اہم تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ جنھوں نے نہ صرف عوام کو متاثر کیا بلکہ ملک اور عالمی سطح پر ہونے والی کئی تبدیلیوں نے بھی اردو افسانے کو متاثر کیا۔ موضوع، اظہار اور اسلوب کی سطح پر نمایاں تبدیلیاں ہوئیں۔ اس عہد میں افسانہ نگاروں کی ایک نئی نسل ادبی افق پر ابھری جس کی سوچ، مسائل اور ترجیحات افسانہ نگاروں کی پچھلی نسل سے خاصی مختلف تھیں۔ نتیجے میں دونوں کے افسانوں میں جو فرق نمایاں ہوا وہ ان دونوں دہائیوں کے افسانوں کے مطالعے سے بآسانی سمجھ میں آجاتا ہے۔ اب اردو افسانہ ایک نسبتاً آزاد ماحول میں سانس لے رہا تھا۔ فکر وعمل دونوں سطح پر آزادی تھی نہ روایت کی پابندی تھی، نہ سماجی، اخلاقی اور مذہبی بندشیں۔ افسانے میں وسعت کے بہت امکانات موجود تھے۔ لہٰذا نئے تجربات کیے گئے لیکن روایات سے بھی رشتہ منقطع نہ ہوا۔ قدیم روایات کا تسلسل بلکہ ان کی توسیع بھی اس دور کے افسانے میں ملتی ہے۔

اس کے باوجود یہ نہیں کہا جاسکتا ہے کہ روایت کی پیروی یا توسیع کلی طور پر آٹھویں دہائی کے جدید تر افسانے میں ہوئی ہے، کیونکہ یہاں احتجاج بھی ہے، انحراف بھی اور انوکھے تجربات بھی ہیں مغرب کی تقلید بھی اور اپنی انفرادی شناخت کی کوشش بھی۔ جس نے افسانے میں نمایاں خوشگوار اور ناخوشگوار تبدیلیاں پیدا کی ہیں۔ جن کے سبب اس میں بیک وقت تخریب وتعمیر کا سلسلہ جاری تھا، جدت کی خواہش میں اس میں نہ صرف خارجی وباطنی سطح پر تبدیلیاں ہوئی تھیں بلکہ اس کو کئی نام بھی دیے گئے، کسی نے اسے ''نئی کہانی'' کہا، کسی نے ''نئی تخلیقی کہانی''، کسی نے ''جدید ترین افسانہ''، کسی نے ''نیا جدید افسانہ''، یہاں تک کہ اسے انام کہانی کے نام سے بھی موسوم کیا گیا۔ اب اسے عصری یا ہم عصر کہانی کا نام دیا گیا ہے جو زیادہ مناسب معلوم ہوتا ہے۔

ہم عصر افسانے میں ذہنی رویے اور فنی اسلوب کے اعتبار سے ''انگارے'' کے

افسانوں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ یعنی واقعیت پسندی اور سماجی مسائل کے احساس و ادراک کے ساتھ ساتھ اظہار وبیان اور تکنیک میں نئے تجربات پر زور دینا۔ سماجی حقیقت نگاری بیسویں صدی کی آٹھویں دہائی کے افسانے کا بھی خاص عنصر ہے اور سماجی ڈھانچے میں تبدیلی کی خواہش ''انگارے'' کے افسانوں میں اور پھر اس کی پیروی میں بعد کے افسانہ نگاروں کے یہاں ملتی ہے۔ ''انگارے'' کے افسانوں میں تکنیک کے نو بہ نو تجربات بھی موجود ہیں جیسے 'شعور کی رو، سرریئلزم، خود کلامی وغیرہ۔ اس دور کی بیانیہ روایت بھی ہم عصر افسانہ نگاروں کی تخلیقات میں نظر آتی ہے۔ ساتھ ہی ان کے یہاں رومانیت کی جھلک بھی ملتی ہے۔ غم واندوہ، ناکامی اور حسرت، پچھتاوے، یہ سب رومانی طرز احساس کے عناصر ہیں، کئی فنکاروں کے یہاں رومانی طرز احساس ترقی یافتہ شکل میں ملتا ہے۔

ہم عصر افسانہ پچھلی دہائی کے جدید افسانے اور اس سے بھی پہلے کے ترقی پسند افسانے سے موضوع، رویہ اور ہیئت کی سطحوں پر مختلف ہے۔ ترقی پسند افسانے میں موضوع، مواد اور مدعا پر زور دیا جاتا تھا۔ جدید افسانے میں مواد اور مدعا، زبان، اسلوب اور تکنیک میں سمٹ آئے تھے۔ ہم عصر کہانی میں بھی تکنیک اور ہیئت پر زور دیا جاتا ہے لیکن اس انتہا پسندی کی حد تک نہیں جس نے جدید افسانے کو تجربات کا گورکھ دھندا بنا کے رکھ دیا تھا۔ ترقی پسند افسانے میں اصلاح پسندی، مقصدیت، رومانیت، نعرہ بازی، آئیڈیلزم اور غیر تخلیقی قطعیت پائی جاتی تھی۔ جدید افسانے میں ہنگامی انحراف کی کشاکش ملتی ہے جب کہ ہم عصر افسانے میں ہنگامی اور اضطراری اقدار کے بجائے نئی معنویت پائی جاتی ہے اور جدیدیت اپنے صحیح مفہوم کے ذریعے نئے اور روشن امکانات سے روشناس کروارہی ہے۔ جدید ادب محض فرد کی تنہائی، حرماں نصیبی اور اعصاب زدگی کے اظہار سے عبارت نہیں ہے۔ اس میں انسان کی خوش حالی اور اس کی عظمت کی داستان بھی موجود ہے۔ اس کے علاوہ شعروادب کی پرانی روایت سے انحراف، زبان

کے مروّج تصور میں تبدیلی پیدا کرنا۔ اسے نیا رنگ و آہنگ دینا اور علامتی پیرایۂ بیان بھی جدیدیت میں شامل ہیں۔

جدید افسانہ نگاروں کا کہانی کے ساتھ رویہ ریاضیاتی ہوتا تھا جب کہ ہم عصر کہانی کاروں کا رویہ وضاحتی اور افسانوی ہوتا ہے۔ مابعد جدید عہد میں کہانی پن پھر ایک غالب رجحان کے طور پر افسانے میں شامل ہوا لیکن ترقی یافتہ شکل میں، یعنی اب پرانی کہانی کی طرح منطقی اصولوں کی سختی سے پابندی نہیں ہوتی۔ پلاٹ اتنے منظم نہیں ہوتے، کرداروں کے اعمال میں بھی منطقی رویے کی کارفرمائی نہیں ہوتی، لیکن بظاہر بے ترتیب شکستہ صورت میں بھی پلاٹ کی موجودگی کا احساس ہو جاتا ہے۔ یعنی پلاٹ کی بکھری ہوئی کڑیوں کو ذرا سے جوڑ توڑ سے سالم پلاٹ میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح ہیئت اور تکنیک کے تجربے کا عمل تیسری آواز کے افسانہ نگاروں کے یہاں ردو قبول جیسا ہے. جس کی نوعیت روایت کی پاسداری کی بھی ہے اور انحراف کی بھی۔ لیکن انحراف کی لے اور بغاوت کا جذبہ اتنا شدید نہیں ہے کہ انتہا پسندی کی حدوں کو چھو لے جس نے جدید افسانہ نگاروں کے فن کو نقصان پہنچایا تھا۔ یوں بھی بغاوت کے شدید جذبے میں اعتدال و توازن کا برقرار رکھنا مشکل ہو جاتا ہے اور شاید نئی نسل یہ توازن کھونا نہیں چاہتی۔

جدید افسانے سے انحراف کی ایک صورت یہ ہے کہ عصری افسانے میں کرداروں کو دوبارہ اہمیت حاصل ہوگئی ہے کیونکہ آج کے افسانے کے قدم زمین پر مضبوطی سے جمے ہوئے ہیں۔ اس میں رونما ہونے والے حالات و واقعات کا تعلق اسی سماج کے افراد سے ہوتا ہے، کردار نگاری پچھلے دور میں بھی ملتی ہے لیکن اب رویوں میں فرق پیدا ہو گیا ہے۔ جدید افسانے میں صرف ٹائپ کرداروں کی نفی ہی نہیں کی گئی بلکہ سرے سے کرداروں کو ہی ختم کر دیا گیا تھا۔ اس طرح افسانہ زندہ اور محسوس کرداروں کی عدم موجودگی میں اپنی دلچسپی کھو بیٹھا تھا۔ اگر کردار تھے بھی تو وہ سراپا ذہن قرار دیے

جاسکتے تھے۔ ان کے اضطراب، پریشانی، انتشار سب میں داخلی ارتباط ملتا ہے۔ شعوری، نیم شعوری، لاشعوری ادراک اور پیچیدگیاں ان کی شخصیت کی تشکیل وشناخت کا ذریعہ بنتی تھیں۔ عصری افسانے میں ٹائپ کرداروں کو جگہ ضرور ملی لیکن روایتی انداز میں نہیں۔ یعنی محض ٹائپ کردار ہی کو اصل حقیقت اور معنویت نہیں سمجھا گیا بلکہ ان میں پوشیدہ انفرادیت اور ناآہنگی کو موضوع بنایا گیا۔ اب افسانوں میں کرداروں کی زندگی اور ان کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں، ان کے اعمال اور رد عمل، پسند و ناپسند، وابستگی وناوابستگی کی کیفیات کا بیان ملتا ہے۔

اس دور میں علامت نگاری میں بھی افسانہ نگاروں نے اعتدال وتوازن کا ثبوت دیا ہے۔ اسی لیے یہ افسانے اپنی عام فہمی اور دلچسپی کے سبب ترسیل کا مسئلہ پیدا نہیں کرتے بلکہ افسانے کے حسن میں اضافے کا باعث بنتے ہیں۔ اس ضمن میں رتن سنگھ، بلراج مینرا، سریندر پرکاش، جوگندر پال، غیاث احمد گدی، احمد یوسف، کلام حیدری، سلام بن رزاق، انور خان، خالدہ اصغر کے افسانے قابل ذکر ہیں۔ پچھلے چند برسوں میں اساطیری رجحان کے زیر اثر بھی افسانے بھی لکھے گئے۔ اس سلسلے میں اقبال مجید، جوگندر پال، محمد عمر میمن، شفق، اکرام باگ، حمید سہروردی، شوکت حیات، قمر احسن، حسین الحق اور خالدہ اصغر وغیرہ کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

پوشیدہ اور پراسرار ذہنی کیفیات کے اظہار کے لیے شعور کی رو کی تکنیک بھی استعمال کی جاتی ہے۔ جدید افسانے میں سب سے زیادہ اسی تکنیک پر زور دیا گیا۔ ہم عصر افسانے میں بھی اس تکنیک میں اچھے افسانے ملتے ہیں۔ کلام حیدری کے افسانوں میں اس کی اچھی مثالیں موجود ہیں۔ اس دور کے افسانے میں ماورائے حقیقت (Surrialism) کی تکنیک کا استعمال بھی ملتا ہے۔

غرض ہم دیکھتے ہیں کہ آٹھویں دہائی میں ہم عصر افسانے میں واضح تبدیلیاں رونما ہوئیں جن میں بیان کی سادگی، کہانی پن، بیانیہ اسلوب، علامت کے استعمال میں

اعتدال وتوازن، اسلوب بیان میں ندرت، قارئین سے قریب تر ہونے کی کوشش، پروپیگنڈہ اور فارمولوں سے احتراز، سماجی حقیقت نگاری، نظریاتی وابستگی سے پرہیز، شدید داخلیت سے انحراف، ایک خاص حد میں رہ کر فن اور تکنیک میں نئے تجربات، زندگی کے اثبات کا یقین، اس کے مختلف تعمیری پہلوؤں کی عکاسی، حقائق کے بیان میں غیر جانبدارانہ، غیر رومانی اور غیر جذباتی رویے، فرسودہ روایات سے انحراف اور قابل قدر روایات کی توسیع شامل ہیں۔ ان ہی کی روشنی میں چند نمائندہ افسانہ نگاروں کے فن کا جائزہ پیش ہے، جن کے یہاں جدید افسانے کی ہیئتی وتکنیکی تجربات کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ اس جائزے میں وہ افسانہ نگار بھی شامل ہیں جو شروع میں جدیدیت سے بے حد متاثر تھے لیکن آٹھویں دہائی میں انہوں نے اپنا طرز بدل دیا اور ہم عصر افسانے کی خوبیوں سے اپنی نگارشات کو مزین کیا۔ یہ خوشگوار تبدیلی ہم عصر افسانے کے لیے مبارک ثابت ہوئی۔ ان ممتاز افسانہ نگاروں میں کچھ ایسے فنکار بھی ہیں جن کے یہاں جدت طرازی کا رنگ کچھ گہرا ہوگیا ہے، جس کی وجہ سے ترسیل وتفہیم کا مسئلہ پیدا ہوگیا ہے ان میں سے ایک نام اکرام باگ کا ہے۔

اکرام باگ کے افسانوں کا مجموعہ ''کوچ'' 1986 میں منظر پر آیا تھا، جبکہ ان کی پہلی کہانی ''دام افعی'' ہے۔ اکرام باگ ان افسانہ نگاروں میں سے نہیں ہیں جو کرداروں یا ماحول پر غیر معمولی توجہ دیتے ہیں۔ کہانی کی مکمل ترسیل بھی ان کا مسئلہ نہیں ہے۔ اکرام باگ کے بیشتر افسانوں کا توجہ طلب پہلو ان کی بدلی ہوئی زبان ہے۔ وہ الفاظ کو خالص معنی میں استعمال نہ کرتے ہوئے، ان کے گرد استعارے کی دھند پھیلا دیتے ہیں۔ اکرام باگ کے یہاں یہ رویہ سرکشی کی حد تک پہنچ کر جب کچھ لفظوں کی صورتیں مسخ کرنا شروع کردیتا ہے تو مفاہیم کے دھاگے بری طرح الجھ کر ترسیل کی ناکامی کا سبب بن جاتے ہیں۔ پھر ان کے شعری اور افسانوی عمل میں فرق کرنا بھی خاصا دشوار کام ہے۔ ان کے بعض افسانے ان کی نظموں کے خام مواد کا ڈھیر معلوم

ہوتے ہیں، جنھیں الگ الگ کر کے دیکھنا اور اس میں معنویت تلاش کرنا ایک صبر آزما مرحلے سے گزرنے کے مترادف ہے۔ مثال کے طور پر ان کے افسانے ''اقلیما سے پرے ہو'' کے چند اقتباسات دیکھیے:

''کاغذات پر روشن بدنام لفظ خود اس کے پسینے سے بجھ گئے تھے اور صرف بے ربط دستخط اس کا منہ چڑا رہے تھے۔ جوئے شیر کی عدم یابی میں صبحوں اور شاموں کی تنہائی اب سخت جان تھی، افعی اسے ڈس رہا ہے مگر وہ سرگشتۂ خمار رسوم قیود بھی ہے یا نہیں۔''

''پیچھے ہاویہ کے سنگ میل کو بگولوں نے چاٹ لیا ہے۔ وہاں سرخ نیزے ریت پر کیپٹل لفظ دائم کرنے میں سرگرداں ہیں، اب ان دیکھے قدموں کی بازگشت عادت سی بن گئی ہے۔''

''دور شاید چوکور کنواں ہے۔ میں تھکا ماندہ، بے فیض وہاں پہونچتا ہوں مگر وہاں بھی چوکور دیوار سے متصل سیاہ عمامے ذلیل وخوار پڑے ہیں۔''[1]

اس کہانی میں اکرام باگ نے انسانی حیات کی معنویت اور بے مقصدیت کو پیش کرنا چاہا ہے۔ یہ موضوع نئے افسانوں میں تواتر کے ساتھ برتا گیا ہے۔ اس لیے نیا نہیں ہے۔ پیش کش کا انداز نیا ہے۔ اکرام باگ نے زبان خاصی مبہم استعمال کی ہے۔ شاید اس میں ترتیب وتہذیب کو افسانہ نگار نے ضروری نہیں سمجھا، بے سمت وبے منزل رواں دواں مخلوق کے ذہنی آشوب کو پیش کرنے کے لیے شاید بجی دھجی صاف شفاف اور بے عیب نثر کی ضرورت بھی نہیں سمجھی گئی اگر یہ افسانہ روایتی اور مروجہ زبان میں لکھا جاتا تو ممکن ہے موجود معاشرے اور مخلوق کی بے سروسامانی کو اتنے گہرے تاثر کے ساتھ پیش نہ کیا جاسکتا۔

اکرام باگ کے افسانے تجریدی اظہار پر محمول ہوتے ہوئے اینٹی اسٹوری

1۔ کمار پاشی، نیا اردو افسانہ انتساب وانتخاب، مشمولہ افسانہ ''اقلیما سے پرے ہو''، ص 68-67۔

کی جانب قدم بڑھاتے ہیں۔ ان کے افسانے موضوعی محور کے گرد گھومتے نہیں بلکہ ان کے یہاں موضوع کی روایتی بنت سے انحراف ملتا ہے۔ دوسری چیز جو افسانوں کو اینٹی اسٹوری سے قریب کر دیتی ہے وہ وقت کا ٹھہراؤ ہے۔ وقت تقریباً ایک ہی نقطہ پر رک کر افسانے کی تخلیق کرتا ہے یا نہایت سست روی سے آگے بڑھ کر ایک دائرے کی شکل میں اپنے پہلے سے جڑ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر ''اقلیما سے پرے ہو'' کے ابتدائی حصے میں انفرادیت کے داخلی عوامل ٹکراؤ پیش کرتے ہیں۔ ابتدائے آفرینش سے آج تک فرد پر جو کچھ گزری ہے اس کا احتساب اور آج کی سطح پر اس کا ردعمل شعور کی رو جیسی کیفیت سے اجاگر ہوا ہے۔ روایتوں کے گزشتہ اثرات عصر حاضر کے عوامل کے سامنے اپنے بے دست و پا ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔ یہ سب کا سب ایک ہی لمحہ ہے، وقت کی ایک ہی سطح ہے۔ اس لیے کہ یہ مرکزی کردار کی زندگی کے بہت محدود حصے پر مرکوز اور محیط ہے، جس کا ثبوت افسانہ کے درمیان کا ایک حصہ ہے اور وہ پارہ جو اختتامیہ ہے:

> ''شام تھی، میں ویسٹ انڈیز اور انڈیا کی کریکٹ کمنٹری سے فارغ ہو کر صحن میں پہونچا تو شہتوت کے درخت کے قریب وہ آنکھیں یک ٹک مجھے گھور رہی تھیں، تنفس سے نکلا۔ اقلیما اور میں شفق آسا وادی میں ڈوب گیا وہیں بیت الخلا سے متصل دیوار کے قرین، ہم نے بدنام لفظ کی دیوار کو آخری اینٹ دے دی۔''...

> ''میں رفع حاجت کے لیے اٹھتا ہوں مگر صحن میں کھڑا نیم کا درخت میرے قدم روکتا ہے، تنے سے سر ٹکائے۔ آنکھیں میچے، ہدایت کردہ سمت میں منہ اٹھائے، دوہراتا ہوں ''جب آنکھوں کی روشنی اچک لی جائے گی۔''[1]

اکرام باگ کے یہاں لسانی تجربے اور استعاروں کا استعمال عبارت میں تہہ داری

1۔ نیا اردو افسانہ احتساب و انتخاب، ص 68-67۔

پیدا کرتا ہے اور کبھی یہ تہہ داری اتنی شدت اختیار کر لیتی ہے کہ قاری کا ذہن ان پرتوں کو ہٹاتے ہٹاتے تھک جاتا ہے۔ ان میں سے وہ معنی کو برآمد نہیں کر پاتا۔ بہر حال لسانی تجربوں کے ذریعے وہ حیات انسانی کے مختلف پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں اجاگر کرتے ہیں۔ جس میں روایتی اور مروجہ زبان سے انحراف صاف طور پر نظر آتا ہے۔

اکرام باگ کا افسانہ 'رخش پا'' انفرادی حیثیت سے اہم ہے شاید یہ ان کی پہلی کہانی ہے جہاں سے وہ انفرادیت کی ایک نئی سطح کی نمائندگی کرتے ہیں اور شاید یہیں سے وہ روایت سے مکمل انحراف کرتے ہیں۔ اس کہانی میں ''میں'' ایک عجیب وغریب میڈیم میں سانس لیتا ہے۔ یہ میڈیم لاشعوری حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں شخصیت کا ٹوٹنا، شعور کی رو ''میں'' کی داخلی حیثیت اور وسعت، ''میں'' کی اجتماعیت اور سماجی ربط، جبلت اور وجدان کے عناصر، داخلی اور حیاتی سطح پر ہوتے ہوئے بھی منطقی نتائج سامنے لاتے ہیں۔ نتائج حاصل کرنے کا طریق کار ریاضی اور بالخصوص اشکال ریاضی کی بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ تجریدی طور فلسفۂ کیمیا اور حیاتیات بھی فن کے ساتھ آمیزش رکھتے ہیں۔ دوسرے افسانے جن میں یہ منفرد سطح پر کارفرما نظر آتی ہے، ان میں ''ہندسۂ عبث''، ''عکس فنا''، ''اسیر ہندسہ'' اور ''بر طرف فاصلے'' ہیں۔ افسانہ ''رخش پا'' کو دیکھیے:

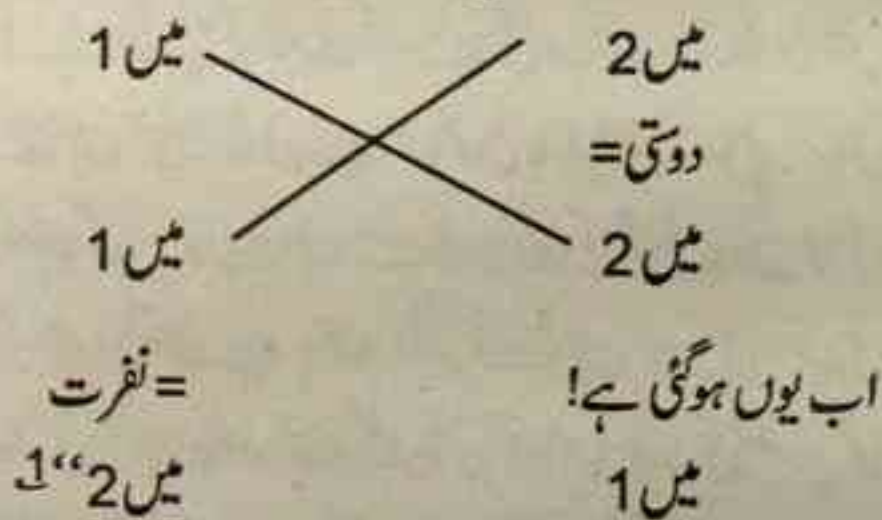
''دوستی اس مثلث سے پہلے یوں تھی؛

میں 2   میں 1

دوستی=

میں 2   میں 1

اب یوں ہوگئی ہے!   =نفرت

میں 1   میں 2''[1]

1۔ بحوالہ قصہ جدید افسانے کا، ص 134۔ رخش پا: اکرام باگ

افسانے میں ان خاکوں سے پہلے ایک مثلث (△) دیا گیا ہے جس کے ماضی کی تفصیل یہاں درج ہے، اوپر کے دونوں خانوں میں کرداروں کا تجزیہ، ترچھی لکیروں اور قوسوں کا استعمال افسانے کی خارجی ہیئت کو بدلنے کی شعوری کوشش ہے۔ اس افسانے میں انفرادیت کی ریاضیاتی سطح خصوصی اہمیت کی حامل ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقلیدس کا یہ کہنا کہ سارا عالم سوائے جیومیٹری کے اور کچھ نہیں۔ شاید انفرادیت کے ان ہی فعال ذہنی عوامل کا بروئے کار لانا تھا جنھیں اکرام باگ نے اپنے افسانوں کی نہج پر استوار کیا ہے۔ خیر کچھ بھی ہو، مگر یہ بات ضرور ہے کہ اکرام باگ کی تخلیقی رو اقلیدسی ہے اس لیے کہ ان کے ہر افسانے میں ریاضیاتی، منطقی یا سائنسی طریق کار ملتا ہے۔ جدید افسانے میں اس طریق کار کا امتزاج بنیادی فنی عوامل کے ساتھ، جن کا علاقہ منطق سے پرے ہوتا ہے، ایک انوکھی اور اہم خصوصیت ہے۔ اکرام باگ باریک سے باریک نقطوں پر دیر تک ٹھہر کر قاری کو اس کی معنویت اور مفہوم اپنے اظہار کے توسط سے سمجھاتے ہیں۔ البتہ اس طرح ان کے کچھ افسانے اپنی وضاحت اور یک سطحی داخلیت کی وجہ سے افسانہ کم اور مضمون زیادہ معلوم ہوتے ہیں اور ایک وقیع پس منظر کی عدم موجودگی کی وجہ سے قاری کی دلچسپی کے قائم رہنے کے امکانات کم ہو جاتے ہیں۔

افسانوں میں persona یا ''میں'' کی انفرادیت اپنی داخلی بنت رکھتی ہے اور خارج سے اس کا علاقہ کم ہوتا ہے۔ خارج کو اہمیت کم دینے کی وجہ سے افسانوں میں وہ تانے بانے بڑی مشکل سے ملتے ہیں جن کے ذریعے افسانوں کا بنیادی ڈھانچہ آسانی سے گرفت میں آسکے۔ لیکن اکرام باگ کے چند افسانے خارجیت کی طرف اس تیزی سے بڑھتے ہیں کہ وہ داخلیت کی پہچان کھودینے پر آمادہ نظر آتے ہیں اور اپنی اقلیدسی بنت کو تج دیتے ہیں۔ حالانکہ وہ خارجی کیفیات اور مظاہر میں اس مخصوص جہت کی تصویر کشی کر سکتے تھے اور داخل اور خارج کے دائرے کو باہم ملا سکتے تھے۔ ''کابوس''، ''ادھورا پہیہ''، ''چپی''، ''تقلب'' اور ''تصحیح'' وہ افسانے ہیں جن میں کوشش خارج کی طرف سے ہے،

مگر یہ افسانے غالباً اس لیے ناکام ہیں کہ یہ صرف تجربے کی صورت میں تخلیق ہوئے اور ان میں سے کئی انور سجاد کے اسلوب اور تکنیک کا مظاہرہ کرتے ہیں۔

غرضیکہ اکرام باگ کے افسانے تجریدی ہیئت اور رمز کے حامل ہوتے ہیں۔ ان کی افسانوی ہیئت میں الفاظ کی اچھوتی اور نئی ترکیب ملتی ہے جو اپنے استعمال میں بڑی خوبصورت تاثیر پیدا کردیتی ہے۔ مثلاً ''باعث یاد''، ''منقلب سوئی''، ''کھلی ہوئی دوپہر''، ''عدم یابی'' مچھلیوں کے آئینے'' وغیرہ ان کے افسانوں میں زبان تھم تھم کر آگے بڑھتی ہے اور اپنا الگ آہنگ بناتی ہے، داخلیت کے اظہار کے لیے اکرام باگ جو زبان استعمال کرتے ہیں وہ اس لحاظ سے توازن اور تناسب رکھتی ہے اور اس پر بہت کم افسانہ نگار دسترس رکھتے ہیں۔

اکرام باگ کی طرح قمر احسن بھی اپنے جدید افسانوں میں لسانی سطح پر خاصے غیر محتاط نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''سلیمان سر برزانو اور سبا ویران'' میں انھوں نے نثر میں نہ صرف نظمیہ اسلوب کو داخل کرنے کی کوشش کی ہے بلکہ معاشرے کے بعض اشخاص میں حیوانی خصلتیں و مشابہتیں دیکھ کر انھیں جانوروں کی جون میں پیش کیا ہے۔ شاید ان کے اعمال کے تئیں وہ قاری کے دل میں نفرت کا جذبہ ابھارنا چاہتے ہیں۔ افسانے کا بنیادی کردار 'الف' حسین وادیوں کی زیارت کا تمنائی ہے، جو اس کا آدرش ہے لیکن سماجی اور تہذیبی فساد میں گھرا ہوا اس کا وجود کتوں اور سوروں کی غلاظت سے رہائی حاصل کرنے ہی میں اپنی تمام تر قوتوں کو صرف کرنے پر مجبور ہے:

> ''وسیع و عریض خوبصورت باغ، مولسری ہار سنگھار، ستار بجاتی پریاں، گلابی سرخ نہریں، کنیزیں اور غلام، لق و دق کمروں میں سجاوٹ کے ساز و سامان، منقش دیوار و در، بھاری پردے، شاہ بلوط کی چوڑی مسہری، نرم ریشمیں خوشبودار بستر اور ملگجا شمعیں اجالا۔ سلگتے ہوئے عود و عنبر۔۔ 'آزاد ہوتا تو چٹانوں کے اس پار جاتا اور سب کچھ دیکھتا۔''[1]

1۔ از نیا اردو افسانہ احتساب و انتخاب، مشمولہ افسانہ ''سلیمان سر بہ زانو اور سبا ویران''، ص 43۔

اگرچہ قمر احسن کے یہاں لفظوں کی توڑ پھوڑ کا عمل نظر نہیں آتا جو اکرام باگ کی نثر کی انفرادی شناخت ہے تاہم کہیں کہیں نظمیہ اسلوب اور استعارے نے ان کی نثر کو قدرے منفرد حیثیت دے دی ہے۔ قمر احسن کا بنیادی اسلوب تجریدی ہے۔ اپنے ذاتی ماضی، تہذیبی ماضی اور ادبی ماضی تینوں سے قمر احسن کا تعلق بیک وقت برقرار رہنے کی وجہ سے ان کے بیشتر افسانوں میں تاثر کی وحدت کا احساس ہوتا ہے۔ جب کہ بیشتر ہم عصر افسانہ نگار اپنے دور کے مسائل میں کچھ اس طرح الجھ جاتے ہیں کہ اپنے تہذیبی اور ذاتی ماضی کی گہرائیوں میں اترنے کی انھیں فرصت ہی نہیں ملتی۔ اس لحاظ سے قمر احسن کا فن تینوں زمانوں کا احاطہ کر لیتا ہے۔ انھوں نے قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، انور سجاد اور احمد ہمیش کے افسانوں کا اثر قبول کیا اور اپنے طرز کے افسانے لکھے۔ ان کے افسانوں میں اساطیری رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ اس ضمن میں ''نیا منظر نامہ''، ''تعاقب''، ''یا مصطفےٰ'' قابل ذکر ہیں۔ کچھ افسانوں میں انھوں نے داستانی اسلوب اپنایا ہے۔ ''نیا منظر نامہ'' میں سرخ لباس والا فقیر اور برف کے دیوتا کے بیان میں اسطوری عمل ملتا ہے۔ ''تعاقب'' میں اسلامی روایات سے کام لیا گیا ہے۔ ''یا مصطفےٰ'' میں بھی سیاہ گھوڑے کی علامت بار بار استعمال کی گئی ہے۔ اس میں بھی اسلامی روایات کی طرف اشارے ملتے ہیں۔ ان کے یہاں تمثیلی انداز بھی ملتا ہے۔ انھوں نے علامتی اسلوب اور بیانیہ اسلوب کا جرأت مندانہ تجربہ کرتے ہوئے ایک ہی پلاٹ پر دو افسانے لکھے ''ہڈی کی مٹھی میں سور کا کوڑھی'' اور ''کوڑھی کی مٹھی میں سور کی ہڈی'' دراصل ایک ہی افسانہ تکنیک اور ٹریٹمنٹ کے دو رویوں سے لکھا گیا ہے۔ ''ابابیل'' میں واقعاتی سطح پر ذاتی زندگی کا ایک تجربہ ہے مگر اس سے ہٹ کر یہ ایک اچھا افسانہ ہے۔ انھوں نے ایسے کردار پیش کیے ہیں جو یا تو بے نام ہیں یا ان کی شناخت کے لیے ''الف''، ''ب''، ''د''، ''ڈ'' وغیرہ حروف استعمال کیے ہیں۔ ''سلیمان سر بہ زانو اور سبا ویران'' کے کرداروں کی شناخت ایسے ہی غیر منطقی قسم کے حروف سے کی گئی ہے۔ مرکزی کردار

''الف'' ہے، پھولے منہ والے کردار کے لیے ''پ م ڈ'' اور ایک کردار کے لیے ''دوسرے وجود'' کا استعمال کیا گیا ہے، یہ کردار، کردار نگاری میں ان کی جدت طرازی کی اچھی مثال ہیں۔ یہ کردار اپنی حیوانی صفات کے سبب حیوان کے جون میں تبدیل ہوتے نظر آتے ہیں اور معاشرے کے ان لوگوں کی نمائندگی کرتے ہیں جن کی بربریت اور وحشیانہ خصائل انھیں انسانیت کے درجے سے گرا دیتے ہیں۔ اسی لیے ان کے افسانوں میں بھی یاسیت اور محرومی پائی جاتی ہے۔ ان کے انجام المیہ ہوتے ہیں۔

قمر احسن نے شاعرانہ زبان استعمال کی ہے یہ وصف ان کے بیشتر افسانوں میں پایا جاتا ہے۔ ایک افسانہ ''ہوزا میم، فیہ'' کو دیکھیے۔

شام	کا	دیپک	جلا	من	کا
دیا	بجھنے	لگا	یا	ربوس	شام
کا	دیپک	ج	من	کا	دیا

''ہوزا میم. فیہ'' کے خانوں میں لکھے ہوئے مصرعے سے یہاں افسانے اور شاعری کے ضروری یا غیر ضروری تعلق پر گفتگو کی جاسکتی ہے۔

شام کا دیپک بجھا، من کا دیا جلنے لگا

تو خیر یہ ایک موزوں مصرعہ ہی ہے جسے مصرعے کی حیثیت سے افسانے میں استعمال کیا جاسکتا تھا لیکن مذکورہ بالا نثری نظم نما سے یہاں افسانے کی خارجی ہیئت کو بدلنے کی کوشش کی گئی ہے۔

قمر احسن کے شروع کے افسانوں اور کچھ بعد کے افسانوں میں واضح فرق ہے۔ ان کے پرانے افسانوں مثلاً ''ہوزا. میم. فیہ''، ''سانپ'' وغیرہ میں افسانہ نگار کی اظہار پر دسترس اور عبور میں کمی معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً الفاظ کا بکھراؤ، بے جوڑ پن، خیالات کے تسلسل میں ناآہنگی، ابہام اور غیر مربوطیت (INCONSISTENCY) صاف اور واضح طور پر نظر آتی ہے۔ علاوہ بریں افسانوی اظہار اور اکثر کسی کردار میں مصنف خود

نظر آتا ہے، گویا مصنف اپنی ہی کہانی کہہ رہا ہو، بہر حال قمر احسن کے افسانے فن کی بدلتی ہوئی کروٹوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔

چھٹی سے آٹھویں دہائی تک جن افسانہ نگاروں نے نیا ادراک پیدا کیا ان میں پاکستان کے افسانہ نگار بھی پیش پیش تھے۔ انتظار حسین کے زمانے میں غلام الثقلین نقوی، افسر آرزو، آغا سہیل، یونس جاوید اور منیر احمد شیخ وغیرہ تھے تو انور سجاد کے دور میں احمد ہمیش، رشید امجد، خالدہ اصغر، اسد محمد خاں، سمیع آہوجہ اور دوسرے افسانہ نگار اپنی تخلیقی کاوشوں میں منہمک تھے۔ لیکن اردو فکشن کے قاری کو ایک الگ ذائقے سے روشناس کرایا ان میں خالدہ اصغر، رشید امجد اور احمد ہمیش بہت اہم ہیں۔ خاص طور پر خالدہ اصغر کا نام تجریدی افسانہ نگاروں میں بہت اہم ہے۔ اس لیے کہ ان کے افسانے تجریدی آرٹ کے اچھے نمونے ہیں اور جدید اردو افسانے میں نئی جہات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ خالدہ اصغر کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''پہچان'' 1981 میں شائع ہوا تھا۔ جبکہ ''مصروف عورت'' 1989، ''دروازہ'' اور ''میں یہاں ہوں'' 2005، ان کے تازہ افسانوں کا مجموعہ ہے۔ خالدہ اصغر کافکا سے متاثر ہیں جس نے ہمارے بیشتر تخلیق کاروں پر گہرا اثر ڈالا ہے۔ ان کے یہاں جو ''رمزیہ انداز'' غیر جذباتی رویہ اور تہہ داری ہے وہ کافکا کی دین ہے، گو کہ ان کا فن کافکا کے فن کی بلندیوں کو نہیں چھو پایا۔ لیکن ''سواری''، ''ہزار پایہ''، ''شہر پناہ''، اور ''سایہ'' میں یہ اثر نمایاں ہے۔

''سواری'' خالدہ اصغر کے علامتی اور تجریدی افسانوں میں خاص مقام رکھتا ہے، اس کہانی کی فضا سازی واحد متکلم راوی کی انتہائی حساس طبیعت سے کی گئی ہے۔ جسے شہر کے ساتھ رونما ہونے والے واقعوں یا عوامل کا احساس پہلے ہی سے ہو جاتا تھا۔ ڈوبتے سورج کی غیر معمولی گہری لہو رنگ سرخی۔ ناخوشگوار تیز قسم کی درد اور دہشت بھری مہک، سیاہ پوش عجیب و غریب سواری کو علامات کے طور پر استعمال کیا ہے۔ جس میں گہری رمزیت پوشیدہ ہے، ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

''دراصل اسے منظر خوفزدہ کرتے تھے، حادثے نہیں، کیونکہ منظر تو وجود پانے سے پہلے ہی اس کے ذہن میں موجود ہوتے اور اسے معلوم ہوتا کہ جب وہ باہر کی دنیا کے سامنے آن کھڑا ہوں گے تو کتنے بھیانک ہوں گے۔ بہر حال--- یہ مناظر اور حادثوں کی بات ہی بڑی الجھی سی تھی۔''[1]

یہ افسانہ ان کے تجریدی اسلوب کی اچھی مثال ہے۔ اس ضمن میں ''ہزار پایہ'' بھی قابل ذکر ہے۔ ان سب میں داخلی کشمکش اور ذہنی انتشار کو بخوبی پیش کیا گیا ہے۔

رشید امجد 65 سے 70 کے درمیان لکھنا شروع کیا۔ انھوں نے جدیدیت کے زیر اثر تنہائی ''میں'' کی داخلیت، ذات کی شکستگی، گھٹن اور انتشار کو محور بناتے ہوئے شعری بیانیہ اور نثری ساخت کے تجربے کیے۔ ''بے زار آدم کے بیٹے''، ''ریت پر گرفت''، ''سہ پہر کی خزاں''، ''پت جھڑ میں خود کلامی''، ''بھاگے ہے بیاباں مجھ سے''، ''دشتِ خواب''، ''کاغذ کی فصیل''، ''عکسِ خیال''، ''گم شدہ آواز کی دستک'' اور ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' ان کے افسانوں کے مجموعے ہیں۔ علامت سازی اور زبان کو شعری وسیلوں سے الگ کر لینے کے وصف نے انھیں اپنے عہد کے لکھنے والوں سے بہت جلد نمایاں کر دیا تھا۔ جب علامتی افسانے کا شور شرابہ ماند پڑا تو رشید امجد نے ''ست رنگے پرندے کے تعاقب میں'' اور ''بگل والا'' جیسے عمدہ افسانے دیے، جن میں مربوط کہانی کا پورا پورا التزام ہے۔ رشید امجد آج بھی نئی تکنیکی تجربوں اور نئے بیانیہ طریق کار کے ساتھ تازہ دمی سے لکھ رہے ہیں۔

چھٹی دہائی میں جبکہ جدیدیت کا غلبہ تھا۔ احمد ہمیش نے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر تخلیقات کو ایک غیر متعلق نظریاتی ریاست کی غلامی سے تعبیر کیا۔ احمد ہمیش کے افسانوں کا پہلا مجموعہ ''مکھی'' 1968 میں شائع ہوا تھا۔ ''مکھی'' اور ''کہانی مجھے لکھتی ہے'' ان کے ان افسانوں میں شامل ہے جو تخلیقیت کے نئی اساس پر لکھے گئے ہیں۔ احمد ہمیش

1۔ اردو مختصر افسانہ فنی و تکنیکی مطالعہ، ص 347۔

کے افسانے ''ڈرینج میں گرا ہوا قلم'' اور ''مکھی'' علامتی نوعیت کے ہیں، جبکہ ''کہانی مجھے لکھتی ہے'' بیانیہ کے انداز میں تخلیق ہوئی ہے۔ ''مکھی'' روداد کی تکنیک میں لکھا گیا یہ افسانہ اپنے اچھوتے پن کے ساتھ مصنف کی گیرائی پر دلالت کرتا ہے۔ ''گبرولا'' میں واحد متکلم کی روداد ایک بڑے علاقے کی ناگفتہ بہ صورتِ حال کا بیان ہے۔

ہندوستان کے پس منظر میں دیکھیں تو شوکت حیات اور احمد یوسف ساتویں دہائی سے ایک نئی آواز بلند کرتے نظر آتے ہیں۔ احمد یوسف کے افسانے تکنیکی لحاظ سے تجریدیت اور موضوعی یا فکری اعتبار سے وجودیت کے زمرے میں شامل کیے جاسکتے ہیں۔ ان کے افسانے تجربات کے توسط سے آگے بڑھتے ہیں۔ وہ شروع میں ترقی پسند مصنفین کے سرگرم رکن تھے لیکن آٹھویں دہائی میں ان کا اسلوب بدلا اور اپنے افسانوں کو نئے سانچے میں ڈھالنا شروع کیا اور اس طرح وہ جدید افسانہ نگاروں کی صف میں شامل ہوگئے۔ ''روشنائی کی کشتیاں''، ''آگ کے ہمسائے'' (1980)، ''23 گھنٹے کا شہر'' (1984) اور ''رزم ہو یا بزم'' (2004) ان کے قابل ذکر افسانوی مجموعے ہیں۔

احمد یوسف نے قدیم سے جدید طرز اظہار کی طرف بڑھنے کا تجربہ کیا ہے۔ اس لحاظ سے ''میرا ہی لہو''، ''غمزدوں کی بارات'' اور ''پرندہ ایک نگار خانے کا'' قابل توجہ ہیں۔ یہ افسانے جدید طرز اظہار کی کوشش کا نتیجہ ہیں۔ ''میرا ہی لہو'' داخل کے انتشار اور کرب کی نشاندہی کرتا ہے اور اس میں افسانہ نگار کی شخصیت کی جھلک صاف نظر آتی ہے:

> ''وہ جدید ہے مگر قدیم ہے، وہ قدیم ہے مگر جدید ہے، اس طرح وہ مطالعہ کی گرفت سے نکل نکل جاتا ہے... کل غیر کی بزم میں تم بھی تھے.... میں دم سادھ کر اللہ آمین کرنے لگتا ہوں، وہ کہہ رہے تھے محض بکواس.... بے کار لفظوں کا سست رفتار قافلہ... لنگڑاتا ہوا... ایک شن کی آواز سے غیر کی بزم کا یہ تیر جو ''وہ'' کی وساطت سے مجھ تک پہنچا تھا

بلا تکلف میرے سینے کو چھیدتا ہوا۔ میرے دل میں جا لگتا ہے۔ میرے سینے کا تازہ لہو فرش پر گر کر ہانپ رہا ہے۔"[1]

جملوں کی بے ربطی اور ابہام، تشکیل پاتے ہوئے نئے طرز اظہار کی بنا پر ہے۔ ظاہر ہے یہ افسانہ تجرباتی دور سے گزرا تھا۔ دوسری چیز جو نظر آتی ہے وہ لفظوں کے استعمال میں نئے پن کی کوشش ہے۔ مثلاً اوپر کے اقتباس میں آخری جملہ جس میں لہو کے ہانپنے کی امیجری سامنے آتی ہے۔ وہ شخصیت کی ٹوٹ کی طرف اشارہ ہے۔ بہر حال اس طرح کے افسانے دراصل احمد یوسف کے تجرباتی افسانے تھے جن کا سلسلہ لگ بھگ 1970 تک قائم رہا، بعد کے افسانے فن پر ان کی بہتر گرفت کے حامل ہیں۔ وقت کے ساتھ احمد یوسف نے نجی تجربات سے کچھ مثبت اور منفی پہلوؤں کے اندازہ کر لیا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو ان کے قلم سے "خط منحنی"، "بدلتے تیوروں کا سورج"، "ورثہ"، "خبر دشت و بیابان کی"، "وہ شخص" اور "مطلع" جیسی تخلیقات سامنے نہ آتیں۔ یہ افسانے ان کے اعتماد کا ثبوت ہیں۔

احمد یوسف کے یہاں نئی زبان تشکیل کرنے کے تجربے بھی نظر آتے ہیں۔ نامانوس طرزِ اظہار اپنا کر امیجری بنانے کی کوشش جدید طرز اظہار کی طرف ایک قدم ہے۔ ایسا ہی ان کا ایک افسانہ "فرد" ہے۔ تکنیکی اعتبار سے یہ ایک تجریدی افسانہ ہے۔ لیکن اس میں ایک نئی امیجری سامنے آئی ہے۔ افسانے کا ایک اقتباس دیکھیے:

"ہونہہ یہ کیا خاک برق و بلا کو گرفتار کرے گا کہ عالم تو یہ ہے کہ اس کے پیٹ میں شکستہ حال قبروں کا شور اٹھ رہا ہے۔ تن پر تعفن زدہ حال جھول رہا ہے، منہ میں ایک ناتواں سی "ہاں" آن بھی گم ہو چکی ہے اور جسم کے ریگ زاروں میں محض کانٹے ہی کانٹے اُگے ہیں۔ ان حالات میں کون اس سے کہے کہ اس کا تعاقب کرو جو تمہارا سب کچھ

1۔ نئی افسانوی تقلیب، ص 122۔

لے کر بھاگا جارہا ہے۔"[1]

احمد یوسف جو زبان استعمال کرتے ہیں اس میں تصنع کی آمیزش کچھ زیادہ ہی ہے جس کی وجہ سے ترسیل میں ناکامی ہوتی ہے۔ باوجود اس کے کہ ان کا اظہار اصلی ہے، زبان ان سے بھرپور قدرت کی متقاضی ہے۔ اظہار کو مناسب الفاظ نہ ملنے کی وجہ سے کبھی کبھی اکھڑاپن اور بے ربطی سی آجاتی ہے۔ لیکن ان کے بعد کے افسانوں میں جو زبان استعمال ہوئی ہے وہ بہتر مثال کے طور پر "دشت و بہ دشت کو بہ کو" ہے۔ چنانچہ ان کے یہاں ساتویں دہائی کے بعد افسانے کی بدلتی ہوئی کروٹ کی نمائندگی ہوئی ہے اور ان کا فن وقت کے ساتھ بدلا ہے۔

نئے تجربات کے ضمن میں شوکت حیات کا نام بھی قابل ذکر ہے۔ یوں تو وہ 1965 سے لکھ رہے ہیں لیکن باقاعدہ طور پر 1970 کے بعد لکھنا شروع کیا۔ یا یوں کہیے کہ ان کے فن کی شناخت 1970 کے بعد کے افسانوں سے ہوئی۔ وہ انفرادیت پسند ہیں اور اپنی دانست میں دوسروں کے بنائے ہوئے راستوں پر چلنے کے عادی نہیں۔ وہ ہر قسم کی بندش، ازم اور جمود سے گریزاں ہیں۔ لیکن انفرادیت کے اظہار اور فن کی نئی جہات کی تلاش میں کبھی کبھی اتنی دور نکل جاتے ہیں کہ وہاں تک کسی قاری یا ادیب کی رسائی ممکن نہیں۔ انفرادیت کے شوق نے انھیں عصری افسانے کے ان گنت نام رکھنے پر اکسایا۔ انھوں نے اپنی نئی کہانیوں کو "انام کہانی" کا نام دیا۔ نئی کہانی کی طرح انھوں نے نئی نسل کو بھی "بے نام نسل" کا نام دیا جو ان کی نظر میں زندگی کی انام (بے نام) اقدار کے ساتھ روایتی علم و آگہی کے بجائے اپنے انام رویوں کے ساتھ نباہ کررہی ہے۔ یہ انامیت ان کے ذہن اور فن پر بری طرح چھاگئی ہے۔

شوکت حیات کے افسانے عصری زندگی کے خارجی و داخلی دونوں پہلوؤں کی عکاسی کرتے ہیں۔ ان کے کردار معاشرے سے الگ نہیں ہوتے، اسی کا ایک حصہ ہوتے

1۔ احمد یوسف، ۲۳ گھنٹے کا شہر، شمولہ افسانہ "فرد"، لیتھو پریس، پٹنہ 1984، ص 13-12۔

ہیں۔شوکت حیات انفرادی اور اجتماعی زندگی اور اس کے داخلی اور خارجی پہلوؤں کے درمیان ربط قایم کرنے کی ہر ممکن کوشش کرتے ہیں۔اس طرح وہ اپنے فن میں گہرائی و گیرائی پیدا کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کی سچویشن سیریز کی کہانیاں قابل ذکر ہیں خصوصاً ''لا''، ''شگاف''، ''دراڑ''، ''خلا''، ''ہوا'' اور ''اَنت کا انت'' میں نئے ڈھنگ سے زندگی کی عکاسی کی گئی ہے۔''ڈھلان پر رکے ہوئے قدم''، ''کاغذ کا درخت''، ''ہوسٹل''، ''ساکت''، ''توسل''، ''ختم سفر کی ابتدا'' آٹھویں دہائی کے اچھے افسانوں میں شمار کیے جاسکتے ہیں۔

ڈھلان پر رکے ہوئے قدم'' اور بلراج مین را کی ''ماچس'' میں مہدی جعفر کو گہری مماثلت نظر آتی ہے۔ کیوں کہ دونوں افسانوں کے مرکزی کردار آزادی کے خواہاں، معاشرے کی جبریت کے شکار نیز اس سے نالاں اور مسلسل جستجو وتلاش میں سرگرداں ہیں۔ خیر جو کچھ بھی ہو،شوکت حیات کی کہانیوں میں مین را کا اثر صاف طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے۔ مین را کا شوکت حیات نے کس حد تک اثر قبول کیا ہے اس کا پتہ اس امر سے بھی پتا چلتا ہے کہ انھوں نے کمپوزیشن سیریز کے مقابلے میں سچویشن سیریز کے افسانے پیش ہیں۔ ہر چند کہ دونوں کی پیش کش میں فرق ہے۔ مین را اپنے ایسے افسانوں کو کمپوزیشن کا نام دیتے ہیں جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ شاعری کے قریب پہنچنا چاہتے ہیں، جبکہ شوکت حیات کے افسانے احوال وکوائف کی آئینہ داری تک ہی محدود رہتے ہیں۔کوئی لسانی تجربہ نہیں کرتے،لیکن اس فرق کے باوجود اس حقیقت سے انکار ذرا مشکل ہوجاتا ہے کہ شوکت حیات لاشعوری طور پر مین را کی تقلید کرتے ہیں۔ اگر چہ انھوں نے اس تقلید سے انکار کیا ہے، وہ کہتے ہیں:

> '' کچھ لوگوں کو یہ غلط فہمی ہے کہ کمپوزیشن سیریز کی قسم کا کوئی سلسلہ ہے۔ ہرگز نہیں، سچویشن سیریز تو جدید افسانوں کو کمپوزیشن سیریز کی جنس زدہ قید و بند رہائی دے کر اسے زندگی کی بدلی ہوئی سچویشن سے

ہم آہنگ کرنے اور اس طرح جدید افسانوں کے جمود کو نئے ابعاد سے
روشناس کرانے کی کوشش ہے۔"[1]

یہ سچ ہے کہ مین را اور شوکت حیات کے موضوعات جدا جدا ہیں لیکن سیریز کے تحت افسانے لکھنے کی طرح تو مین را نے ہی ڈالی تھی۔ شوکت حیات کے ایک باشعور اور حساس فنکار ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔ وہ عصری حالات کا بہتر شعور رکھتے ہیں۔ انسان کی نفسی کیفیات پر بھی ان کی نگاہ ہے، فن پر بھی قدرت حاصل ہے اور زبان و بیان میں بھی ان کی انفرادیت نمایاں ہے۔ لیکن کبھی کبھی وہ کہانی یا اینٹی اسٹوری لکھتے ہیں۔ "لا" اس کی بہترین مثال ہے جس میں الفاظ اور جملے کبھی مربوط اور کبھی غیر مربوط ہو گئے ہیں:

"وہ کہاں کہاں چھپا ہے اور کیا کر رہا ہے۔ لمبی نیند صحت کے لیے
بہتر ہے۔ صبح سویرے اٹھو اور لان میں دوڑو، گھاسوں کو کتنی بار روندا،
بزرگی پچوڑی ہوئی ہڈیاں چاٹتی ہے۔"

یہاں جملوں کی بے ربطی آگے چل کر مربوط جملوں کا سلسلہ بن جاتی ہے مثلاً
"لوگوں ہٹو، چیخیں روکو، مرنے والے کو چین سے مرنے دو، کلمہ کلمہ
پڑھاؤ۔ لا الہ — لا — لا — لا — لا — ل!"[2]

ظاہر ہے کہ شوکت حیات لہجہ اور اسلوب کے ساتھ ہیئت کی دریافت کرتے نظر آتے ہیں۔ تخلیقی رو کی شدت لہجہ تشکیل کرنے میں مددگار رہے۔ مگر اپنے اسلوب اور افسانے کی ہیئت کے لیے مختلف طرح کے اظہاری تجربوں کی کوشش شوکت حیات کو بلراج مین را سے قریب کر دیتی ہے۔ کچھ افسانوں کی داخلی روانی میں مین را جیسی تخلیقی جہت دیکھی جا سکتی ہے۔ مثلاً "آخری سلاخ" کا اسلوب مین را کے افسانے "ریپ" سے

1۔ نثار احمد صدیقی، شوکت حیات سے انٹرویو، ہفتہ وار بودھ دھرتی "گیا" اکتوبر 1985، ص 7۔

2۔ نئی افسانوی تقلیب، ص 164۔

قریب تر ہے ۔ بلراج مین را سے شوکت حیات کے اسلوب کی مماثلت غالباً اس لیے ہے کہ دونوں فنکار اپنی اسٹوری لکھتے ہیں۔ غرضیکہ شوکت حیات اسلوب اور ہیئت کے نت نئے تجربوں کی راہ چلتے ہیں۔ ان کے شروع کے افسانوں کے لہجے میں ایک طرح کی جذباتیت ہے مثلاً ''ختم سفر کی ابتدا'' لیکن اس پر فنی اعتبار سے حاوی ہونے کی کوشش بعد کے افسانوں میں دیکھی جاسکتی ہے۔

شوکت حیات اور اکرام باگ سے ملتے جلتے افسانے حمید سہروردی نے بھی لکھے ہیں۔ حمید سہروردی کے افسانوں کی خاصیت ابہام ہے۔ ''ریت ریت لفظ''، ''عقب کا دروازہ''، ''بے منظری کا منظر نامہ'' ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔ ان کی افسانوی تخلیق میں شعری طریق کار کی نمائندگی ہوتی ہے۔ ابہام کی کارفرمائی سے افسانوی بنت میں نثری شاعری کی جھلک نظر آتی ہے۔ قصہ گوئی میں شاعری کا سا انداز ان کی تخلیقی رو کی نشان دہی کرتا ہے۔ یہ سوال الگ ہے کہ افسانہ شعری نثر کو کس حد تک قبول کرسکتا ہے۔ مگر یہ بات دیکھی جاسکتی ہے کہ افسانے کے ساتھ نثری شاعری کے سلوک نے حمید سہروردی کو اینٹی اسٹوری تخلیق کرنے میں مدد کی ہے۔ اپنے شعری طریق کار کی بنا پر وہ افسانہ گوئی کا نیا امکان خلق کرتے ہیں۔ ''گپھائیں''، ''لاطائل''، ''خواب در خواب''، ''بے ربطی''، ''بے چہرگی''، ''بے منظری کا منظر نامہ'' جیسے افسانے اس کی مثالیں ہیں۔ اینٹی اسٹوری کی نسبت سے وہ اکرام باگ اور شوکت حیات کے قریب ہیں۔ ''دشت ہو کی صدائیں'' میں نثری نظم کے بڑے ٹکڑے شامل کیے گئے ہیں اور کہیں کہیں خطیبانہ رویہ ملتا ہے جو ایسے افسانوں کی کمزوری کا باعث ہے، ایک اقتباس دیکھیے:

> ''شام پھیلتی جارہی ہے، خاموش اور تنہائی روح فرسا لمحوں کی کرب ناک چیخوں سے بلبلا رہی ہیں اور مجھے خاموشی کی آنکھ حیرت زدہ تک

رہی ہے، میں تھکا ماندہ لیٹا ہوا ہوں، یہاں کوئی نہیں ہے، حروف آواز سے بے خطر ہیں، سانسوں کی مردہ مشکوں میں جکڑے ہوئے ہیں، آنگن میں بکھرے ہوئے پتھروں کی ایک ایک آواز میرے کانوں میں دھنستی جا رہی ہے۔ میرا حال ہے... ان افلاس و فلاکت زدہ مجاوروں کی طرح ہو گیا ہے، جو قبروں پر بیٹھے ہوئے چندے کے ڈبوں کو حریصانہ نظروں سے تکنے لگے ہیں۔"1

آج کے دور میں ہر شخص کسی نہ کسی طور پہ اینٹی لائف سے گذر رہا ہے۔ ان تجربوں کی افسانوی نمائندگی قاری کے ذوق کا سامان بن سکتی ہے۔ اس مسئلے کو گرفت میں لانے کی کوشش حمید سہروردی کے افسانوں میں ملتی ہے۔ فنکار کی انفرادیت انھیں وجوہات پر قائم ہے۔ کامیاب ہونا یا ناکام ہونا الگ بات ہے۔

ظفر اوگانوی کے افسانوں کا مجموعہ "بیچ کا ورق" خاصا معروف ہے، لیکن اس کی شہرت میں یہ بات بھی شامل رہی ہے کہ شاید ابہام میں اردو کا کوئی دوسرا مجموعہ اس کا مقابلہ نہیں کر سکتا۔ یہ ایک عمومی رائے ہے۔ موصوف "نئی کہانی" کے عنوان سے اپنے مذکورہ مجموعے میں خود لکھتے ہیں:

"اس ذہن کی کہانی جو آج کے اقتصادی، سیاسی اور سماجی تقاضوں کا ردعمل ہے، اس شخص کے لیے ناقابل فہم ہے، جس کا ذہن مفلس آج کا ہوتے ہوئے بھی عصری نظریات کی پیچیدگیوں کے تجربے سے قاصر ہے۔ وہ بے چارہ کیا جانے کے آج انٹرنیشنلزم کے چکر میں کوئے بھی اپنی چال بھول گئے، وہ معصوم اس سے بھی واقف نہیں کہ اقتصادی

1۔ دشت ہو کی صدائیں، حمید سہروردی از فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ، ص 373۔

بحران کے نتائج کتنے خطرناک ہو سکتے ہیں اور یہ کیا کہ موجودہ ہندوستان کیا ہے اور کہاں ہے۔

ایسے میں قلم کے تقاضے کیا ہیں اس سے قلم کار کس طرح عہدہ برآ ہوا ہے۔ علامتیں (جزوی اور کلی) کہاں بنیں اور بگڑ گئیں۔ کہنے کا انداز کب کیسا ہوگا، کھردرا پن کب آرٹ کے لطافت کا امین ہو جاتا ہے اور یہ سارا کچھ ایسا کیوں ہے۔ میری کہانیاں یہی کچھ ہیں۔''[1]

ان سطور سے یہ تو واضح ہے کہ ظفر اوگانوی اپنی کہانیاں وسیع اقتصادی، سیاسی اور سماجی تقاضوں کے رد عمل میں تخلیق کرنے کی کوشش کرتے ہیں اور عصری نظریات کی پیچیدگیوں سے نہ صرف آگاہ ہیں بلکہ انھیں برتنا بھی چاہتے ہیں۔ ان کے بیان سے یہ بھی واضح ہے کہ تمام کہانیوں کے لیے ایک ہی طرز درست نہیں، اس لیے کہ آرٹ موضوع کے ساتھ اسی وقت ہم آہنگ ہو سکتا ہے جب اسے صحیح ہیئت ملے۔ اس لیے کہ کہیں کہانیوں میں سپاٹ پن ہوگا تو کہیں کھردرا پن۔ لیکن یہ سب لطافت ہی کے حصول کے لیے ہے۔

ظفر اوگانوی کے یہاں عصری حسیت فرد کی داخلی کشمکش اور ذہنی اضطراب کی شکل میں پہچانی جاتی ہے۔ ان کا کردار ''میں'' خود کو شعور کی رو کے وسیلے سے پیش کرتا ہے۔ شعور کی رو کی تکنیک کم و بیش ان کے ہر افسانے میں استعمال کی گئی ہے مگر اس رو میں فکری ادراک کی بالادستی نظر آتی ہے۔ ''بیچ کا ورق'' کا پہلا افسانہ ''انٹر وموروس'' ہے۔ افسانہ نگار نے خود بتایا ہے کہ یہ ایک لاطینی لفظ ہے۔ اس کا مفہوم ہے چہار دیواری کے اندر، خود کلامی کی تکنیک میں یہ افسانہ قطعی مکمل ہے اور بے حد معنی خیز ہے۔ ایک شخص اپنے آپ کو سمجھنے، تولنے اور جاننے کی کوشش کر رہا ہے، خیالات اس کے ذہن

1۔ ظفر اوگانوی، نئی کہانی، مشمولہ بیچ کا ورق، معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی، 1980۔

میں یکے بعد دیگرے، کبھی تلازمے کے سہارے، کبھی شعور کی رو کے طور پر آتے چلے جاتے ہیں، ''بیچ کا ورق'' کی تمام کہانیاں ''انٹر موروس''، ''آئینہ قیادت''، ''سڑک، باؤلی اور ٹینک''، ''پہاڑ پر ایک حادثہ''، ''بیچ کا ورق'' اور ''ریس کے گھوڑے'' وغیرہ ہماری عصری زندگی کے تمام پہلوؤں کا نہ صرف احاطہ کرتے ہیں بلکہ تمام مباحث پر بھی محیط ہیں۔

ظفر اوگانوی کی کہانیاں علامتی نوعیت کی ہیں بقول خود ان کے ''علامتیں جزوی بھی ہوں گی اور کلی بھی'' ظاہر ہے علامتوں کا سمجھنا آسان نہیں، کل بھی مشکل تھا اور آج بھی سہل نہیں ہے۔ ان کی کہانیاں مشکل ضرور ہیں لیکن لغو نہیں، ان میں معنویت کی تہہ داری ہے اور کچھ باتوں کو بیان کرنے کا نیا انداز ہے، مہدی جعفر ان کے طرز اظہار کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''ظفر اوگانوی کے افسانوی کی ہیئت خواب جیسی ہوتی ہے، پرانے اسلوب کا استعمال انہیں گہرے پانیوں میں جانے سے روکتا ہے، زبان مربوط اور رواں ہوتی ہے مگر کہیں کہیں مناسب الفاظ کے استعمال میں بے توجہی نظر آتی ہے، غالباً یہ بات تخلیقی رو سے مکمل ہم آہنگی نہ ہونے کی وجہ سے ہے۔''[1]

انور خان کے افسانوں میں ہم عصر کہانی کی خصوصیات بدرجہ اتم موجود ہیں۔ ''راستے اور کھڑکیاں'' 1976 ''فنکاری'' اور ''یاد بسیرے'' ان کے مشہور افسانوی مجموعے ہے۔ راستے اور کھڑکیاں کے سبھی افسانے بلند پایہ کے تو نہیں ہیں۔ لیکن چند افسانے ان کی فنی مہارت کا ثبوت ہیں۔ اس ضمن میں ''کوؤں سے ڈھکا آسمان''، ''صداؤں سے بنا آدمی''، ''سایہ اور سنت''، ''بھیڑیں''، ''شاندار موت کے لیے'' قابل ذکر ہیں۔

انور خان پچھلے دور کے ان نام نہاد جدید افسانہ نگاروں کی طرح تجربات کے

1۔ مہدی جعفری، نئی افسانوی تقلیب، ص 156۔

جنون میں مبتلا نہیں ہوئے۔ جنھوں نے مختصر افسانے سے اس کے بنیادی اوصاف چھین لیے تھے۔ ان کے یہاں ہیئتی اور تکنیکی تجربے بہت کم پائے جاتے ہیں۔ انور خان اپنے افسانوں میں ہیئت کی بہ نسبت مواد کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں اینٹی اسٹوری کے عناصر نہیں پائے جاتے، اس کے بجائے کہانی پن کا حسن ملتا ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں میں کہانی منطقی اصولوں کے تحت پائی جاتی ہے، افسانے کرداروں سے مبرا نہیں ہیں، نہ ہی ان کے خدوخال اتنے دھندلے ہیں کہ ان کا وجود وعدم برابر لگے۔ البتہ ان کے یہاں کردار کا تنوع نہیں پایا جاتا۔ کرداروں میں یکسانیت پائی جاتی ہے۔ وہ ایک ہی طرح کے کرداروں کے پس منظر میں سماجی زندگی کے مختلف پہلوؤں کو پیش کردیتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ انھوں نے خالص روایتی انداز میں افسانے لکھے بلکہ ان کے یہاں جدیدیت سلجھے اور نکھرے ہوئے روپ میں ملتی ہے، ان کا بیانیہ انداز روایتی نہیں لگتا، بلکہ اس میں بھی ان کی انفرادیت نمایاں ہے۔

انور خان کے افسانوں کو پڑھنے سے اندازہ ہوتا ہے کہ ابتدا میں انہوں نے ہیئت اور زبان کے مختلف النوع تجربوں پر اپنے افسانوں کی تخلیقی بنیاد قائم کی جس میں کرافٹ کی کارفرمائی کا رویہ نظر آتا ہے۔ یہ نتیجہ ''کوؤں سے ڈھکا آسمان''، ''گیلری میں بیٹھی عورت'' اور اسی دوران لکھے ہوئے چند دوسرے افسانوں سے نکالا جاسکتا ہے۔ ''شاندار موت کے لیے'' میں مکالمے نہ ہوکر ایک طرح کی مکالماتی سوچ ہے، جس میں ہیئت تشکیل ہوئی ہے۔ اس میں چھوٹے چھوٹے جملے نظر آتے ہیں۔ جن کے ابھار سے کرافٹنگ کی گئی ہے۔ ہیئت کا توازن چھوٹے افسانے کی تخلیق سے کیا گیا ہے۔ عموماً انور خان کے افسانے طویل نہیں ہوتے ان کے نزدیک اختصار افسانے کی بڑی خوبی ہے۔ ''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' کے اسلوب، ہیئت اور زبان کا مندرجہ ذیل تجربہ انور خان کی تخلیقی روش نمایاں کرتا ہے:

''کیوں نہ ہم ہی کہانی بنائیں،

''ہا!'' سب کے منہ سے نکلا ''کتنی مزیدار بات''

''تو پہلے تم ہی شروع کرو'' پہلا آدمی بولا

''گلابی صبح'' کہانی جمع کرنے والا کچھ سوچ کر بولا،

''ہنستا بچہ'' پہلے آدمی نے کہا

شرماتی لڑکی'' دوسرے آدمی نے کہا

''پھونس کا مکان'' تیسرے آدمی نے کہا

''مٹھی بھر چاول'' چوتھے آدمی نے کہا

مچھلی کا شوربہ پہلے آدمی نے کہا

کافی کا پیالہ دوسرے آدمی نے بولا

روئی کی دلائی تیسرا آدمی بولا''[1]

انور خان نے اکثر جملوں کی تکرار کی صفت کا فائدہ اٹھاتے ہوئے اسے خوبی کے طور پر برتا ہے، اس تکنیک نے ''کوؤں سے ڈھکا آسمان'' کو ایک قابل قدر افسانہ بنا دیا ہے۔

''شہر کی بجلی فیل ہو گئی ہے'' کہانی جمع کرنے والا بولا

''بجلی فیل ہو گئی ہے'' پہلا آدمی آگ میں گرتے گرتے بچا

''بجلی فیل ہو گئی ہے؟ دوسرا ہڑبڑایا

''کیا یہ سچ ہے کہ اب صبح نہیں ہوگی''

''ہاں میں نے ایسا ہی سنا ہے'' اس نے کہا

''آگ دھیمی ہو رہی ہے'' پہلا آدمی بولا

اور لکڑیاں جمع کرنی چاہئیں۔''[2]

1۔ نیا اردو افسانہ احتساب و انتخاب، مشمولہ افسانہ کوؤں سے ڈھکا آسمان، ص 75۔

2۔ ایضاً

شروع شروع میں انور خان نے جملوں اور الفاظ کی تکرار سے ایک لسانی آہنگ تشکیل کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح کے لسانی تجربے سے غالباً وہ جلد ہی اکتا گئے۔ اس لیے کہ پھر انھوں نے ''شرافت''، ''دانش میاں''، ''لمحوں کی موت'' اور ''بال وپر'' جیسے افسانے لکھے جو روایتی بیانیہ اسلوب کے حامل ہیں اور ان میں تکرار نظر نہیں آتی۔ ''ہماری پرانی پناہ گاہ'' میں روایتی اسلوب کے باوجود فکری نہج پر عصری حسیت ابھر آئی ہے، ''گیلری میں بیٹھی عورت'' میں زبان اور اظہار کا ایک انوکھا انداز ہے۔ اس افسانے میں کسی موضوع کے گرد مواد کا استعمال نہیں ہوا ہے بلکہ سب کچھ ایک خمیر یافتہ ہیئت بن کر ابھرا ہے۔ اختصار کے علاوہ یہ افسانہ ایک نئے اور خوش آئند تجربے کی غمازی کرتا ہے۔ ''راستے اور کھڑکیاں'' ایک بیانیہ افسانہ ہے یہ افسانہ ایک نوجوان بنیادی کردار ''میں'' اور دو بوڑھے کرداروں کے درمیان پیدا نسلی خلیج کی نمائندگی کرتا ہے، بہرحال انور خان کے افسانوں میں قدیم وجدید سطحیں دیکھی جاسکتی ہیں۔ تخلیقی اعتبار سے انور خان کے افسانے تخلیقیت کے ساتھ فن کاری کے نمونہ ہیں۔

انور قمر ان افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں۔ جنھوں نے تجربات کے جنون میں افسانے کو معمہ بنانے سے احتراز کیا اور جن کے یہاں روایت اور جدت کا حسین امتزاج ملتا ہے۔ انور قمر کے افسانوی مجموعے ''چاندنی کے سپرد'' 1978، ''چوپال میں سنا ہوا قصہ'' 1984 اور ''کلر بلائنڈ'' 1990 ہیں۔ احساس کی شدت، فکر کی گہرائی اور تخلیقی رچاؤ یہ تینوں ایک ساتھ بہت کم کسی تخلیق کے یہاں ایک توازن سے ظاہر ہوتے ہیں جبکہ انور قمر کے یہاں ان کا امتزاج ملتا ہے۔ انور قمر کے افسانے سماجی اور عصری حسیت کے آئینہ دار ہیں۔ انور قمر نے عہد حاضر کے سماجی مسائل خصوصاً نچلے طبقے کی زبوں حالی، محرومی اور معاشرے میں اخلاقی زوال کو اپنا موضوع بنایا، جس سے ان کے سماجی شعور کی بیداری کا پتہ چلتا ہے، وہ خود بھی اپنے ماحول اور تربیت کے سبب مختلف قسم کی الجھنوں اور مسائل میں گھرے رہے جس کی جھلک ان افسانوں میں ملتی

ہے، اپنے افسانوں کے متعلق خود ان کی رائے ملاحظہ کیجیے:

''سیاسی، معاشی اور مذہبی مفادات کی وجہ سے انسانی فکر پر جو پہرے بٹھا دیے جاتے ہیں، میں نے ان سے بغاوت کی ہے۔ اسی لیے میری تحریر میں بہلاوے کی مٹھاس کم ہے اور شاید حقیقت کی تلخی قدرے زیادہ، چوں کہ ہمارا معاشرہ بیمار معاشرہ ہے اس لیے ممکن کہ میرے افسانے چٹخارہ پیدا نہ کریں، لیکن مجھے امید ہے کہ وہ میڈیسنل ڈوز ثابت ہوں گے۔'' 1

اپنے افسانوں کے متعلق ان کی یہ رائے بھی حقیقت سے دور نہیں ہے۔ ان کی تخلیقات میں مٹھاس کم اور تلخی و جھنجلاہٹ زیادہ ملتی ہے جو ان کی اپنی فطرت میں بھی گھلی ملی ہے اور جس کا وہ خود اعتراف بھی کرتے ہیں۔ انور قمر کے افسانوں میں تہہ داری کا وہ وصف نہیں ہے جس کی پرتیں کھولنے میں قاری کا ذوق تجسس تسکین پائے۔ اس کے بجائے ایک قسم کے سپاٹ پن کا احساس ہوتا ہے۔ ان کی زبان سلیس اور صاف ستھری ہوتی ہے۔ وہ لفظوں کے انتخاب اور جملوں کی ترکیب کا خیال رکھنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔

انور قمر نے کئی اچھی کہانیاں لکھی ہیں جن میں ''جیک اینڈ جل''، ''اور میرا بیٹا''، ''قیدی''، ''پلانے ٹیرم''، ''ڈر''، ''چاندنی کے سپرد''، ''کیلاش پربت'' اور ''چوراہے پر ننگا آدمی'' قابل ذکر ہیں۔ انور قمر افسانوں میں جبر ہے اور جبر سے فرار کی کوشش نظر آتی ہے۔ ''کابلی والا کی واپسی'' میں سیاسی جبر سے فرار کی کہانی کہی گئی ہے۔ ''گرمی'' میں ماحول کی جنس بھری ترغیب کے ساتھ معاشرے کے تصورِ گناہ کا جبر ہے۔ ''چوراہے پر ننگا ہو آدمی'' یکساں زندگی کی بے زاری سے فرار کی صورت حال ہے۔ انور قمر بڑی باریک نظر کے ساتھ کردار اور ماحول کو دیکھتے ہیں۔ ''کابلی والا کی واپسی'' ٹیگور کی کہانی

1۔ بحوالہ اردو مختصر افسانہ، فنی و تکنیکی مطالعہ، ص 365۔

''کابلی والا'' کو بنیاد بنا کر لکھا گیا افسانہ ہے۔ کہانی پر کہانی لکھنے کا یہ جدید تر رجحان انور قمر کے افسانوں میں موجود ہے۔ ان کے بیشتر افسانے موضوعیت سے نمو پاتے ہیں۔ انھوں نے تکنیکی تجربات کم ہی کیے ہیں۔ اس ضمن میں ''پلانے ٹیرم'' قابل ذکر ہے۔ جس میں تجریدی عناصر کی جھلکیاں ملتی ہے۔ اس افسانے میں خود کلامی کی تکنیک استعمال کی گئی ہے۔ افسانے میں منطقی ربط نہیں ہے، نہ کوئی انجام ہے نہ نقطۂ عروج، نہ ہی پیراگراف بلکہ منطقی اصولوں سے انحراف ملتا ہے۔

جدید تجربوں کے باوجود اپنی تخلیقات میں توازن قائم رکھنے والوں میں شفق کا نام قابل ذکر ہے۔ ''کانچ کا بازیگر'' اور ''وراثت'' ان کے اہم مجموعے ہیں۔ ''کابوس'' ان کا ناول ہے۔ ''کانچ کا بازیگر'' کی کہانیاں پڑھ کر شفق کے فن کی بلندی کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ ان کے یہاں بھر پور بیانیہ کی بہترین مثالیں ملتی ہیں۔ وہ بیانیہ نت نئے طریقوں سے موثر بنانے کی کوشش کرتے ہیں، کبھی فلیش بیک کی تکنیک استعمال کرتے ہیں، کبھی کبھی پلاٹ اور زبان میں شکست وریخت کے عمل کو کام میں لاتے ہیں۔ کبھی علامتوں سے کام لیتے ہیں، کبھی تمثیلی انداز اپناتے ہیں، کبھی تلمیحات استعمال کرتے ہیں اور کبھی اساطیری طرز اختیار کرتے ہیں۔ اس طرح وہ اپنے اسلوب میں تنوع پیدا کرتے ہیں اور جب عصری ماحول کی عکاسی پر اتر آتے ہیں تب جدت طرازی کے دلکش نمونے پیش کرتے ہیں اور عصر حاضر کے انسان کے مادی مسائل، ان کے روحانی کرب، ذہنی الجھنوں اور نفسیاتی کشاکش کو علامتی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ کسی بھی شخصیت یا عصر کی شناخت کے لیے اس کے ماضی کا ادراک ناگزیر ہو جاتا ہے۔ شفق کے یہاں بھی وقت کا تاریخی و ذہنی تصور موجود ہے جس کی مثال ''کانچ کا بازیگر'' میں ملتی ہے۔ جس میں تاریخی اشارے بھی ہیں اور ناسٹلجیا کی کیفیت بھی۔ شعور کی رو بھی ہے جو حال سے ماضی کی طرف سفر کرتی ہے اور پھر حال کی طرف مراجعت کرتی ہے۔ نیز انسان کی انفرادی اور اجتماعی دونوں زندگیوں کا احاطہ کرتی ہے۔ ان سب کے بیان میں فنکار گوناگوں

تجربوں کے باوجود کہانی پن کے وصف کو برقرار رکھتا ہے اور قاری سے اپنے فن کے رشتے کو استوار کرتا ہے۔

شفق تمثیلی اظہار اپناتے ہیں، تمثیل اپنے ساتھ استعاروں کو لے کر چلتی ہے۔ یہ استعارے زبان کی روانی، جملوں کی خوشگوار ترکیب اور شفاف تصور میں مدغم ہو جاتے ہیں۔ یہ بات شفق کے اظہار کی قوت اور ترسیل کی خوبی واضح کرتی ہے۔ ان کے استعاروں میں کبھی کبھی ماضی کی مذہبی سطحیں اور حال کی سیاسی سطحیں بھی مدغم ہوتی ہیں۔ ان کے افسانوں میں ''کانچ کا بازیگر''، ''سیاہ کتا''، ''اندھی رات''، ''سمٹی ہوئی زمین''، پناہ گزیں''، ''ڈوبتا ابھرتا ساحل'' اور ''ٹوٹتے لمحوں کا دکھ'' خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ شفق کا تمثیلی انداز بیان ان کی انفرادیت ہے تو حزنیہ اور تکلیف سے بھرا ہوا اسلوب نگارش ان کی قوت ہے۔ زبان ان کی اپنی ہے جس میں حرف عطف کا موزوں اور برمحل استعمال ان کے اسلوب کی نمایاں خصوصیت ہے۔ افسانوں کا بیانیہ انداز، گہرائی اور روانی کا امتزاج رکھتا ہے۔

سلام بن رزاق کا شمار ان اہم افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جنھوں نے ستر کی دہائی کے بعد اپنی شناخت بنائی۔ ان کے افسانوی مجموعے ''ننگی دوپہر کا سپاہی'' 1977، ''معبر'' 1987 اور ''شکستہ بتوں کے درمیان'' بہت اہم ہیں۔ سلام بن رزاق اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ خلاق ذہن رکھتے ہیں۔ موجودہ انسان کے سماجی مسائل کا مطالعہ انھوں نے بڑی گہری نظر سے کیا ہے۔ وہ سریندر پرکاش کی طرح کہانی کہنے کے فن سے بخوبی واقف ہیں اور اپنے عہد کے سایہ صفت انسانوں کو ایک واضح شکل دینے میں بڑی مشاقی سے کام لیتے ہیں۔ اگر چہ فنی سطح پر وہ اپنے پیش رو ترقی پسند افسانے کے اسٹرکچر کا لحاظ کرتے ہیں، تاہم ان کے افسانوں میں قصے اور کردار کی نشو و نما فطری اور موجودہ سچویشن کے عین مطابق ہوتی ہے جس سے ان کے افسانے اپنے عہد کا نقش نامہ بن جاتے ہیں۔ شخصی علامتوں کا استعمال ان کے یہاں بالکل نہیں ملتا، وہ افسانے میں

بیانیہ کو ترجیح دیتے ہیں لہٰذا ان کے افسانوں میں دلچسپی کا عنصر اپنے ہم عصروں میں سب سے زیادہ ہے۔ان کی معروف کہانیوں میں ''ننگی دوپہر کا سپاہی''، ''معبر''، ''زنجیر ہلانے والے''، ''کالے ناگ کے پجاری''، ''ندی''، ''بجوکا''، ''اندیشہ''، ''خصی''، ''ابراہیم سقہ''، ''قصہ دیوجانس جدید''، ''انجام کار''، ''مراجعت وغیرہ کا نام بڑے شوق سے لیا جاسکتا ہے۔

''ننگی دوپہر کا سپاہی'' میں افسانہ نگار نے جدید انسان کے مسائل اور زندگی کی پیچیدگیوں کو موضوع بنایا ہے۔ ماحول کا انتشار، آگہی کا کرب، سفر بے سمت، قدروں کی شکست وریخت، خوف واندیش، تنہائی اور اجنبیت اور نہ جانے ایسے ہی کتنے احساسات کی ترجمانی اس کہانی میں چابکدستی سے کی گئی ہے۔ ایک دو اقتباس دیکھیے جن سے اندازہ ہوگا کہ سلام بن رزاق نے کس طرح بیانیہ تہہ داری کو اپنایا ہے:

> ''نہ تم جانتے ہو کہ تم کہاں جارہے ہو، نہ میں جانتا ہوں کہ میں کہاں جارہا ہوں، کوئی نہیں جانتا کہ ہم سب کہاں سے چلے تھے۔ کہاں جارہے ہیں، جب سفر ہی زندگی کی شرط ٹھہری تو پھر سفر اکیلے بھی جاری رکھا جاسکتا ہے۔ بھیڑ کا احسان کیوں لوں؟''
>
> سب دھوکا، سب فریب، عزیز، رشتہ دار، گھر جائیداد، خاندان عزت یہاں تک کہ کتابیں بھی اور زندگی؟ زندگی ایک سوال کی شکل میں اس کے آگے چل رہی تھی اور وہ دیوانہ وار اس کے پیچھے لپکا جارہا تھا۔''[1]

''ننگی دوپہر کا سپاہی'' میں بیانیہ تکنیک کے ساتھ سلام بن رزاق نے استعاراتی اور علامتی اسلوب کو ضرور اپنایا لیکن اس کے باوجود انھوں نے اس میں کہانی پن کو برقرار رکھا ہے۔ جس سے بیانیہ تہہ داری کا وصف نمایاں ہوگیا ہے۔ افسانہ ''میں'' کی انفرادیت

1۔ننگی دوپہر کا سپاہی، مطبوعہ شب خون، مارچ اپریل 1997 جلد 5، شمارہ 103، ص 41۔

کی بھرپور عکاسی کرتا ہے، جسے مصنف نے 'وہ' کا نام دیا ہے۔ بہ الفاظ دیگر قاری افسانے کے بنیادی کردار 'وہ' کو بہ آسانی اپنے 'میں' سے بدل سکتا ہے، یہی اس کی شناخت ہے۔ 'وہ' کا برتاؤ افسانے کو معروضی شکل دیتا ہے۔ اس طرح مصنف افسانے کی تخلیق میں اپنی ذاتی شمولیت کا اظہار ختم کر دیتا ہے۔ ہم دیکھ سکتے ہیں کہ افسانے میں مصنف ظاہراً شامل نہیں مگر ایک دانشور کی حیثیت سے مصنف اپنے بنیادی کردار 'وہ' میں اپنا عکس پیش کرتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ 'وہ' ذاتی اور نجی حیثیت کو تج کر اپنی ذات کی ارفع سطح پر نظر آتا ہے۔ وہ کتابوں کا جھولا ساتھ رکھتا ہے جس کا پولس والا مذاق اڑاتا ہے کہ یہ ردّی ہے۔ یہ طنز کسی مصنف کی دانشورانہ شناخت پر ایک سوالیہ نشان ہے۔

''زنجیر ہلانے والے'' میں بھی انجانا خوف، دہشت ناکی ہر طرف چھائی نظر آتی ہے اور احتیاط کی شعوری کوشش اور تحفظ کی سرگرمی ملتی ہے۔ افسانے میں عام فہم علامات استعمال کی گئی ہیں اور ان کی پیش کش میں پلاٹ میں کسی قسم کی پیچیدگی پیدا نہیں کی گئی نہ ہی تکنیکوں کی پیچیدگی سے اس کی سالمیت کو مجروح کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اسی لیے افسانے میں کہانی پن پوری طرح موجود ہے۔ زبان عام فہم ہے اسے بیجا آرائش وزیبائش سے بوجھل بنانے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ کہانی کے کردار بھی اسی دنیا کے گوشت و پوست کے انسان ہیں۔ البتہ زنجیر ہلانے والے کرداروں نے جن کا کوئی تعارف نہیں کروایا گیا، افسانے میں پراسراریت پیدا کر دی ہے، جو قاری کے تجسس کو بڑھاتی اور آخر تک قائم رکھتی ہے۔

سلام بن رزاق نے بیانیہ انداز بھی اپنایا ہے اور علامتی اسلوب میں بھی افسانے لکھے ہیں۔ کہانی پن کے وصف نے ان کے افسانوں کو دلچسپ بنا دیا ہے۔ انھوں نے استعاراتی زبان کا مناسب استعمال کیا ہے جو کسی شعوری کوشش کا نتیجہ نہیں۔ اس کا سبب کسی قسم کا ڈر یا خوف بھی نہیں، بلکہ ان کا کہنا ہے کہ بات کو زیادہ تہہ دار بنانے اور بہتر ڈھنگ سے کہنے کے لیے وہ علامات واستعارات کا استعمال کرتے ہیں۔

علامتی کہانیوں کے ضمن میں ''ندی''، ''بجوکا''، ''درمیانی صنف کے سورما'' قابل ذکر ہیں۔ افسانہ ''ندی'' بین الاقوامی سطح پر مطالعہ کیے جانے کا متقاضی ہے۔ اس میں جو مسائل پیش کیے گئے ہیں ان سے ساری دنیا پریشان ہے۔ ہم ایک ندی کے باسی ہونے کے باوجود الگ الگ جزیروں میں بٹ گئے ہیں، ہم نے اپنی حدیں قائم کرلی ہیں۔ لیکن اپنی ہی قائم کردہ حدود کو توڑ کر، دوسروں کی حد میں داخل ہوکر، انھیں پریشان کرنے سے باز نہیں آتے، ہم اپنے پڑوسیوں سے نفرت کرتے ہیں اور انھیں ذلیل وخوار سمجھتے ہیں اور ان کے مقابلے میں اپنی برتری جتاتے ہیں۔

''بجوکا'' میں سلام بن رزاق نے دیہات کی فطری زندگی اور شہر کی بور زندگی میں ایک موازنے کی صورت پیدا کی ہے۔ نیز ایک عورت کے جنسی رویے پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ شالو جو دیہات کی پروردہ ہے، اپنے شوہر اشوک کی شدید چاہت سے نالاں ہے۔ اس کی خواہش ہے کہ اشوک اسے چھیڑے، تنگ کرے، جھڑکے، ڈانٹ پلائے، خود روٹھے اور اسے منانے کا موقع دے، لیکن اشوک یہ سب کچھ نہیں کرتا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ شالو کڑھتی رہتی ہے۔ اندر ہی اندر گھلتی رہتی ہے، وہ اشوک کو ''بجوکا'' کہتی ہے جو اندر سے کھوکھلا اور بے جان ہوتا ہے۔ ہمیشہ یکساں حالت میں کھڑا رہتا ہے۔ اشوک کی کیفیت بھی یہی کچھ ہے، لیکن اس کا یہی رویہ شالو کے دل کی پھانس بن جاتا ہے، وہ غم میں کڑھتی رہتی ہے، اس کا یہ خیال دیکھیے:

> ''صبح سے شام تک اور شام سے صبح تک سب کچھ ایک دم سوچا سمجھا، بندھا ٹکا ایک جیسا، جیسے گھڑی کی سوئیاں ایک گھیرے میں ایک دوسرے کے پیچھے بھاگتی رہتی ہیں، ٹک، ٹک، ٹک۔''[1]

اگر اس کہانی کو جنسی تسکین کی نارسائیوں پر محمول کیا جائے تو راجندر سنگھ بیدی کی کہانی ''لاجونتی'' سے اس کی مماثلت واضح ہے، لاجو اور شالو دونوں کا مسئلہ ایک

1۔ افسانہ ''بجوکا'' مشمولہ 'ننگی دوپہر کے سپاہی'، ص 75، معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی 1980۔

جیسا ہے، دونوں اپنے شوہر سے OFFENSIVE ہونے کی امید کرتی ہیں۔ دونوں ہی شدید چاہت کی مخالف ہیں، لیکن بیدی کی کہانی میں لاجو کی اس چاہت کے پیچھے ایک معقول نفسیاتی جواز ہے، جب کہ سلام بن رزاق ایسا کوئی جواز پیش نہیں کر سکے۔

سلام بن رزاق کی پہچان ان کے افسانوں میں بنیادی طور پر انہماک کی کارفرمائی ہے۔ یہ انہماک (CONCENTRATION) ان کی تخلیقی رو کا پتہ دیتا ہے۔ وہ سنبھل سنبھل کر ایک تسلسل کے ساتھ تخلیقی عمل سے مربوط صاف ستھری زبان استعمال کرتے ہیں۔ ان کی زبان میں کرختگی، پیچیدگی یا اکھڑا پن نظر نہیں آتا۔ ان کے حالیہ افسانوں کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ فن پر ان کی گرفت مزید مضبوط ہوئی ہے اور بیانیہ تہہ داری میں اضافہ ہوا ہے۔

حسین الحق موجودہ دور کے اچھے افسانہ نگار ہیں۔ انھوں نے عشق، خواب، سچائی کا عرفان، کثرت میں وحدت کا تصور وغیرہ کو اپنے افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ وہ علامتیں وضع کرتے ہیں۔ استعاروں سے کام لیتے ہیں لیکن اپنے افسانے کو چیستاں نہیں بننے دیتے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''پس پردۂ شب'' 1981 ہے۔ جبکہ ''سوئی کی نوک پر رُکا لمحہ'' ایک اور مجموعہ ہے۔ ان کے مشہور افسانے ''خارپشت''، ''صورتحال''، ''آتم کتھا''، ''بند مٹھی کا نوحہ''، ''خانم'' اور ''وقنا عذاب النار''، ''صحرا کا سورج''، ''چہرہ پس چہرہ''، ''لخت لخت'' وغیرہ ہیں۔

حسین الحق نے اپنی پہچان علامتی افسانے ''خارپشت'' سے قائم کی جس میں زخم اور زخمی احساس کا میڈیم ہے۔ اس میں 'کتے' کا استعارہ استعمال ہوا ہے جو بے دردی لوٹ کھسوٹ اور تباہ کاری سے متعلق ہے۔ افسانے کی علامتی امیجری بنیادی کردار کی خارش زدہ پشت ہے، یہ نہیں بتایا گیا ہے کہ پیٹھ میں یہ کھجلی کن وجوہات کی بنا پر نمودار ہوئی، حسین الحق کے دیگر افسانوں کے برعکس یہاں کوئی سیاسی ردعمل یا انتظامیہ سے تنفر بھی واضح نہیں ہوا ہے۔ یہ افسانہ ایک طنزیہ استعارہ بن گیا ہے۔ جس کا سرچشمہ

خارش زدہ پشت والا کردار ہے۔ طنز کا وار دوستوں، لوگوں، ڈاکٹروں، حکیموں، مفکروں اور علم والوں پر تو ہے ہی، خصوصاً اس کی زد میں خود افسانے کا ''میں'' بھی ہے۔ خیر یہ تو افسانے کا ٹریٹمنٹ ہے جس سے افسانہ جاندار ہوا ہے، مگر اصل چیز افسانے کی علامتیت ہے جو ازل اول تا آخر رواں دواں ہے۔ افسانہ جب علامتی شدت پر آتا ہے تو روانی بڑھ جاتی ہے۔ اس منظر کی جھلک یوں ہے:

''جب سے مجھے ہوش آیا ہے، میں اس منظر کے حصار میں ہوں لاتعداد خوفناک اور خطرناک کتے اس کی گردن پر حملہ کر رہے ہیں اور وہ بچنے کے لیے صرف چاروں طرف اپنی گردن جھٹک رہا ہے۔ چاہا تو میں نے بھی کہ اسے اس مصیبت سے کسی طرح نجات دلاؤں لیکن کچھ کتے جب غراتے ہوئے میری جانب دوڑے تو وہ دوست نظر آیا جس نے اس دن اس کی پشت پر ایک رڈا جمایا تھا اور ہڑ بڑا کر نل کی طرف دوڑا تھا۔''[1]

حسین الحق کے فن میں خارجی سیاسی فضا اور فرد کی داخلی کیفیات کے درمیان کشمکش ملتی ہے۔ ان کے افسانوں میں خواب جیسی کیفیت ہوتی ہے۔ جو نہ شعور کی رو کی بنیاد رکھتی ہے اور نہ آزاد تلازمہ کی۔ فرد کے سوچنے کا عمل البتہ فکری نہج پر نظر آتا ہے۔ خواب میں پیدا ہونے والی علامتیں افسانے میں جا بجا تعبیر کی متقاضی ہوتی ہیں۔

''آتم کتھا'' کی افسانوی سچویشن کتوں کے میڈیم سے تشکیل پائی ہے۔ ''میں'' کا کردار اس میڈیم میں پریشان وسرگرداں ہے۔ وہ کتوں کے تعاقب سے ہراساں اور حواس باختہ ہے۔ شہر میں کتے زیادہ تھے اور آدمی کم، اس صورت حال کا ذمہ دار کون ہے؟

''شاہد میں ــــ شاید وہ ــــ شاید تم ــــ شاید ہم سب۔''

چنانچہ ''آتم کتھا'' کا بنیادی کردار بے سر کے بے شناخت لوگوں میں گھرا

1۔ بحوالہ نئی افسانوی تقلیب، ص 198۔

ایک ایسا شخص ہے جو کسی بہتر معاشرے کی تلاش میں ہے۔ ایک ایسا معاشرہ جہاں اس کی انفرادی شناخت قائم ہو سکے۔ اس کا مسلسل تعاقب کرتے ہوئے کتے معاشرے کے وہ افراد ہیں، جو اس کی شخصیت کو مسخ کرنے کے درپے ہیں، موجودہ دور میں انسان کی بے حسی اور تہذیبی اور اخلاقی سطح پر اس کے زوال پذیر کردار کی پیش کش کے لیے حسین الحق نے بھی اپنے اس افسانے کے بعض کرداروں کو قمر احسن کی طرح جانوروں کی جون میں متشکل کیا ہے۔ اردو افسانے میں اس رویے کی ابتدا انتظار حسین نے کی تھی جسے بعد ازاں نئے افسانہ نگاروں نے اختیار کیا۔

حسین الحق زبان کے اعتبار سے بہتر افسانے لکھتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں بیانیہ کا عنصر تسلسل کا حامل ہے۔ جملے مربوط ہوتے ہیں البتہ بعض اوقات تخلیقی رو سے مکمل ہم آہنگ نظر نہیں آتے۔ اس لیے جملوں کے وزن میں کمی اور اظہار پر مکمل گرفت نہ ہونے کا احساس ہوتا ہے۔

عبدالصمد افسانہ نگاروں کی اس صف سے تعلق رکھتے ہیں جو 1970 کے بعد منظر عام پر آئی اور جس نے ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں سے الگ ہو کر اپنی پہچان بنائی۔ انھوں نے افسانہ بھی لکھا اور ناول کی تخلیق بھی کی۔ ان کی کہانیوں میں زندگی کی محرومیاں، ناانصافی ٹینشن اور گھٹن در آئے ہیں۔ وہ ایسے لوازمات کو بڑی گہرائی سے محسوس کرتے ہیں اور اپنے جوہر قلم کے ذریعے ثقافتی، سیاسی اور معاشرتی صورت حال کو عوام کے سامنے لاتے ہیں۔ ان کے مشہور افسانوی مجموعے ''بارہ رنگوں والا کمرہ'' 1980، ''پس دیوار'' 1983 ، ''سیاہ کاغذ کی دھجیاں'' 1996 اور ''میوزیکل چیئر'' 2003 ہیں۔ جبکہ ان کے ناول ''دو گز زمین''، ''مہاتما''، ''خوابوں کا سویرا'' بے حد مشہور ہوئے۔

عبدالصمد کا ایک مشہور افسانہ ''کال بیل'' غالباً فیض کی نظم ''تنہائی'' (پھر کوئی آیا دل زار نہیں کوئی نہیں) سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ یہ ایک علامتی کہانی ہے۔ اچانک

کوئی مہمان دروازے کی گھنٹی بجاتا ہے اور اہل خانہ اس کی پذیرائی کے لیے تیار ہو جاتے ہیں۔ مگر دروازہ کھولنے پر صرف ہوا کے جھونکے سے ملاقات ہوتی ہے۔ علی احمد فاطمی نے اسے جے پرکاش تحریک کی ناکامی کا اشاریہ بتایا ہے۔

عبدالصمد ان افسانہ نگاروں میں شامل ہیں جن کے یہاں افسانے کے روایتی اسٹرکچر سے انحراف کا کوئی واضح رویہ نظر نہیں آتا اور ان کے بیشتر افسانوں میں قصے کی ابتدا اس کا مناسب پھیلاؤ اور اختتام کا التزام موجود ہے تاہم ان کی نشو ونما میں فطری عمل کارفرما نظر آتا ہے۔

سید محمد اشرف افسانہ نگاروں کی نئی نسل سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس نسل نے اس وقت ہوش سنبھالا جب جدیدیت کی رو افراط وتفریط سے نکل آئی تھی۔ بے ربطی، پراگندگی اور ژولیدہ بیانی جدیدیت کا لازمہ نہ رہ گئی تھی۔ جعلی فن کار کچھ دنوں قاری کو دھوکے میں رکھنے کے بعد ہانپ کے بیٹھ گئے تھے اور افسانہ نگار کے قدم زمین پر ٹکنے لگے تھے۔ ادھر سنجیدہ قاری نے نئے افسانے کو پڑھنے اور سمجھنے کی تربیت پالی تھی۔

سید محمد اشرف نے حقیقت نگاری کی راہ استعاروں اور علامتوں کے درمیان سے نکالی ہے، ان کے افسانوی برتاؤ میں معاشرہ اہم حیثیت رکھتا ہے۔ انھوں نے اکثر جانوروں کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ ویسے تو سید محمد اشرف اپنے افسانے ''ڈار سے بچھڑے'' (افسانوی مجموعہ) سے پہچانے گئے مگر افسانوی دنیا میں ''نمبردار کا نیلا''، ''چکر''، ''منظر''، ''لکڑ بگھا ہنسا''، ''روگ''، ''کعبے کا ہرن'' اور ''آدمی'' جیسی کہانیوں کے بعد انھوں نے ''بادِ صبا کا انتظار'' مجموعے کی کہانیوں کو اردو افسانے کے حوالے کیا کہ جن میں برصغیر کی سماجی اور سیاسی صورتحال کی شناخت اور تنقید ہے۔

اشرف نے تمثیلی اور علامتی افسانے بھی لکھے ہیں اور ترتیب ماجرا سے بھی اپنا تعلق استوار رکھا ہے۔ ''چکر'' اور ''لکڑ بگھا ہنسا'' جدید طرز اظہار کی اچھی مثالیں ہیں۔ ان کا افسانہ ''ڈار سے بچھڑے'' اس نسل کی کہانی ہے جو دو حصوں میں منقسم ہو گئی اور یہ

دونوں حصے ایک دوسرے کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ ایک جس کا تعلق تقسیم سے قبل کی یادوں سے ہے اور دوسرا دوران شکار کے واقعات سے، یہ دوسرا حصہ کہانی کا نقطۂ عروج بھی ہے اور پوری کہانی کو وحدت عطا کرنے کا وسیلہ بھی۔ مصنف نے آبی پرندوں، ان کے شکار اور ان کے شکستہ پروں کے ساتھ اپنے اور اپنے جیسے مہاجرین کو IDENTIFY کر کے پورے اظہار کو علامتی اور ایمائی شکل عطا کی ہے۔ یہ اشاریت بعض مقامات پر غیر ضروری طوالت رکھنے کے باوجود اس لیے بامعنی ہے کہ مصنف نے اس طرح کسی بھی صورت حال کے لیے مہاجر پرندوں کا ایک مناسب اور ٹھوس تخلیقی استعارہ منتخب کیا ہے۔ اس استعارے میں ہر چند کہ مرکزی کردار کی ذہنی کشمکش کے خام ابھار کو پورے طور پر سمونے اور سمیٹنے کی صلاحیت نہیں ہے اور نہ ہی یہ کسی ذہنی پیچیدگی کا شکار ہے لیکن کردار کے مجرد جذبات کے لیے یہ ایک ٹھوس استعارہ ہے۔ کہانی کار کی نظر ذہنی کش مکش سے زیادہ جذباتی کش مکش پر ہے۔

فنی طور پر دیکھیں تو اردو افسانے میں بیانیہ کی واپسی اکیلے اشرف کا کارنامہ نہیں ہے۔ البتہ اشرف نے شروع سے ہی اپنے وقت کے مروجہ اسالیب سے ضروری انحراف کیا۔ ان کا تکنیکی اور اسلوبیاتی انداز انھیں دوسرے حقیقت نگاروں سے بہت مختلف کر دیتا ہے۔ اشرف کے یہاں صریح اور شفاف علامت سازی ہے۔ انھوں نے اکثر جانوروں کو اپنا وسیلۂ اظہار بنایا ہے۔ جانوروں کا برتاؤ ان کے یہاں اصلی جانوروں جیسا نہیں ہوتا، جن کے گرد وہ علامت سازی کرتے ہیں۔ بلکہ ان کی تخلیقات غیر مرئی حقیقتوں کو جانوروں کا تمثیلی روپ دیتی ہیں۔ ''نمبردار کا نیلا'' ایک organic mataphor ہے۔ ''بادصبا کا انتظار'' کی تھیم داخلی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ افسانے میں کہیں ظاہر نہیں ہے۔ اگر آپ کو تھیم کا علم ہو جائے تو آپ اس بات کا لطف خاص کریں گے کہ فن کار نے علامت سازی کے لیے کس خوبصورتی سے کرداروں، محل وقوع اور دیگر لوازمات کو منتخب کیا ہے۔ افسانے کے متعلق حسین الحق کا کہنا ہے۔ ''اردو پر اتنی اچھی

کہانی شاید ابھی تک نہیں لکھی گئی۔'' اشرف نے اپنے مجموعے کا نام اسی افسانے کے نام پر رکھا ہے۔ اپنے بچوں کے نام انتساب کرتے ہوئے دعا کرتے ہیں کہ وہ بڑے ہوکر ان کہانیوں کو اسی زبان میں پڑھ سکیں تاکہ بادصباد کے انتظار کی مدت کچھ تو کم ہو۔ ظاہر ہے اس افسانے کی تھیم اردو زبان اور اس کی عصری صورت حال ہے۔ افسانے کی داخلی رو جامع اور مربوط ہے۔ ایک چھوٹے سے افسانے میں اردو زبان کی تہذیبی تاریخیت کا بھرپور اشارہ اس کی موجودہ حالت کا شفاف بیان اور ایک تسلسل کا احساس قائم کردینا مشکل کام تھا جسے مصنف نے کمال خوبی سے نبھایا ہے۔ اس ضمن میں اشرف خاصے کامیاب ہیں۔

آج اشرف کی ابتدائی کہانیاں بھی اپنے موضوع اور اسلوب کی باہمی مناسبت، زبان کے خلاقانہ استعمال، انسان، جانور، جنگل اور دنیا کے پراسرار باہمی رشتوں کی کھوج، انسان کے آپسی رشتوں کے عرفان، زبان کی باطنی تہوں میں رواں غیر منتشر بیانیے اور رمز اور گہرے پن کے وصف کے ساتھ اپنی منفرد شناخت رکھتی ہیں۔

رضوان احمد اپنے معاشرے کی مفلسی اور اخلاقی زوال کے بارے میں خاصے بیدار نظر آتے ہیں۔ ان کے بیشتر افسانے نچلے طبقے کی محرومیوں اور دبی دبی خواہشوں اور کبھی نہ بر آنے والی امیدوں کے پس منظر سے ابھر کر جو نقش بناتے ہیں وہ ان کے گہرے سماجی شعور کا پتہ دیتے ہیں۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''مسدود راہوں کا مسافر'' 1977ء ہے، جس میں بے چہرگی اور سفر کے موضوع پر کئی افسانے ملتے ہیں۔ اس ضمن میں ''مسدود راہوں کے مسافر''، ''گدھ''، ''بن باس''، ''ہاتھ ہمارے قلم ہوئے'' اور 'خشک سمندر کی مچھلیاں'' قابل ذکر ہیں۔ موخرالذکر افسانہ علامتی ہے جس میں فینٹسی کا استعمال کیا گیا ہے۔ ان کے یہاں اساطیری عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ ان کی جدت طراز فطرت انھیں نت نئے تجربوں پر اکساتی ہے جس کی مثالیں اس مجموعے کے افسانوں میں ملتی ہیں۔

نیر مسعود نے اردو افسانے میں علامتی بیانیہ کا ایک نیا در کھولا۔ ان کا علامتی اظہار انتظار حسین کی طرح راست انداز ہے۔ وہ آسان بیانیہ استعمال کرتے ہیں جس میں داستانی اسلوب، بڑا کینوس، مختلف النوع موضوعات، خارجی فردیت اور معاشرتی وسعت کے برخلاف چھوٹے کینوس پر داخلی احساس کو پینٹ کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں خواب، سریت، خواہش، احساس، باریک نظری، مختلف النظری اور بیانیہ نثر کی فن کاری ہے۔ وہ فن میں زندگی کی حقیقت پسندی کے برخلاف فن برائے فن کے قائل نظر آتے ہیں۔ صاف اور لطیف بیان کے باوجود نیر مسعود کے افسانے قارئین کے لیے پیچیدہ ہوتے ہیں۔ پھر بھی ''طاؤس چمن کی مینا'' (افسانوی مجموعہ) کی ترسیل عام قاری تک ہو جاتی ہے۔ دوسری طرف ''شیشہ گھاٹ'' قاری کے لیے دشوار علامتی اظہار رکھتا ہے۔

ساجد رشید کا شمار بھی ان افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے جو ستر کی دہائی کے بعد نمایاں ہوئے۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''ریت گھڑی'' 1980 میں چھپا تھا۔ جبکہ ان کا ناولٹ ''رگوں میں جمی برف'' 1975 میں شائع ہو چکا تھا۔ ''نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی'' اور ''ایک چھوٹا سا جہنم'' 2004 بھی (افسانوی مجموعے) شائع ہو چکے ہیں۔ ساجد رشید نے اپنے عہد کے دبے کچلے انسان کی حقیقی زندگی کی محرومیوں پر اپنے افسانوں کی اساس قائم کی ہے۔ وہ شعوری طور پر خوابناکی، سریت اور علامت کی سوفسطائی تکنیک سے گریز کرتے ہیں۔ ساجد رشید نے ''ریت گھڑی'' میں بیانیہ کا تکنیکی تجربہ کیا جس میں بیان کی جگہ پر قاری کو کارٹون جیسے visual effects دیے۔ ''چادر والا آدمی اور میں'' دور حاضر کا حقیقت پسند افسانہ ہے، ان کا سب سے نمائندہ افسانہ ''ہانکا'' ہے جن سے ساجد رشید کی شناخت قائم ہوئی۔

1980 کے بعد جن افسانہ نگاروں نے اپنی پوری افسانوی روایت پر نظر رکھتے ہوئے افسانہ کو سیال، غیر مبہم اور روشن بنایا اور اخلاقی قدروں اور تہذیبی سطحوں کو

سمجھنے کی پوری کوشش کی، ان میں ڈاکٹر ابن کنول (ناصر محمود کمال) کا نام اہمیت رکھتا ہے۔ ان کے اب تک دو افسانوی مجموعے، پہلا ''تیسری دنیا کے لوگ'' 1984، جبکہ دوسرا ''بند راستے'' 2000 میں شائع ہو چکے ہیں۔ 84 سے 2000 تک کا سولہ سال کا درمیانی فاصلہ بہت زیادہ ہے۔ شاید تحقیقی اور تنقیدی کاموں کی وجہ سے لکھنے کی رفتار کچھ کم ہو گئی ہے، شاید اس لیے بھی کہ آج کل نرے افسانہ نگار یا شاعر کو کوئی بھی نہیں پوچھتا۔ ادب پر ناقدین حاوی ہیں تخلیق کار تو بے چارا پیچھے کھڑا رہتا ہے۔ لیکن ابن کنول تنقید پر تخلیق کو فوقیت دیتے ہیں:

> ''تنقید کی اہمیت ہوتی ہے لیکن تخلیق سے زیادہ نہیں۔ تخلیق کی اہمیت ہر زمانے میں رہتی ہے لیکن اس کے متعلق تنقیدی نظریہ نقاد کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ اب آپ دیکھیں گذشتہ سو سال میں تنقیدی نظریات میں کتنی تبدیلی آگئی ہے۔ میرا خیال ہے کہ تنقید بھی تخلیق کے لیے لازمی ہے، لیکن تخلیق سے بڑی نہیں۔''[1]

داستان اور ناول ابن کنول کے تحقیقی موضوعات ہیں۔ چنانچہ ''ہندوستانی تہذیب، بوستان خیال کے تناظر میں'' 1988، ''داستان سے ناول تک''، اور ناول ''ریاضِ دل ربا'' ان کے قابل قدر تحقیقی تصانیف ہیں۔ ابن کنول کی کہانیوں کی شناخت بھی ان کا داستانی اسلوب ہی ہے۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ داستانوی انداز بیان کو اظہار کا وسیلہ ضرور بنایا ہے لیکن ان کی کہانیاں موجودہ عہد اور ان کے مسائل سے پوری طرح ہم آہنگ ہیں بلکہ وہ انسانی زندگی کی مختلف پہلوؤں کی جیتی جاگتی تصویریں ہیں۔ وہ اپنے ایک انٹرویو میں کہتے ہیں:

> ''داستانوں کے ذریعے میں نے کہانی بیان کرنے کا ہنر سیکھا ہے، داستانوں کی طرح کہانی میں کہانی پیدا کر کے میں افسانے کا پلاٹ تیار

1۔ سہ ماہی جمنا تٹ، ہریانہ اردو اکادمی، ہریانہ، اپریل تا جون 2003، ص 33

کرتا ہوں۔ اکثر لوگ کہتے ہیں کہ انتظار حسین سے متاثر ہو کر یہ انداز اختیار کیا ہے۔ ایسا نہیں ہے، میں نے براہ راست داستانوں کا اثر قبول کیا ہے۔ داستانوی انداز میں لکھنا متروک نہیں ہے، آج کا لکھنے والا سو فیصد اسی انداز کو نہیں اپناتا بلکہ معاصرانہ جدت سے ہم آہنگ ہے۔ اس کے موضوعات اور مسائل آج کے ہیں۔ اس کی تخلیق عصری تقاضوں سے مالا مال ہے۔ داستانوی بیانیہ اسلوب میں لکھنا اتنا آسان نہیں ہے۔ آج کے بہت سے فکشن نگار داستانوی انداز بیان کو اختیار کیے ہوئے ہیں۔"[1]

دوسرے نوجوان افسانہ نگاروں کی طرح ابن کنول کا مسئلہ بھی ان کے اپنے عہد کی وہ پیچیدہ زندگی ہے جو کربناک محرومیوں، بے چینیوں، جبر و تشدد اور عدم تحفظ کے آپسی احساس سے اندر اندر سلگ رہی ہے۔ لیکن وہ زندگی کے منفی حالات سے مایوس نہیں ہیں بلکہ اس سے نبرد آزما ہونے کی سعی کرتے ہیں۔ "تیسری دنیا کے لوگ" کا ایک اقتباس دیکھیے:

"یہ زمین تم لوگوں کے لیے بنائی گئی لیکن تم نے اسے بانٹ لیا۔ تم نے اس زمیں پر خونریزی کی، شر پھیلایا، کیا اب بھی تم خدا سے امید کرتے ہو کہ وہ تمھاری مدد کرے گا۔ اس نے تمھیں زمین پر خود مختار بنایا، پھر وہ کیوں تمھاری مدد کرے۔"

اپنے اسی اختیار کو استعمال کرتے ہوئے ہم خودکشی کر رہے ہیں۔"

"لیکن خودکشی کرنا زندگی سے فرار ہے اور زندگی سے فرار کم ہمتی اور بزدلی ہے۔" "کیا تم بزدل ہو؟" پیر مرد نے استفسار کیا۔

"نہیں۔ لیکن ہم مجبور ہیں۔"

1۔ سہ ماہی جمنا تٹ، ہریانہ اردو اکادمی، ہریانہ، اپریل تا جون 2003، ص 33

مجبوری کم ہمتی کا دوسرا نام ہے۔ جاؤ اپنا حق مانگو۔ یہ زمین تم
سب کے لیے ہے۔" "لیکن ہم تعداد میں کم ہیں اور بے یار و مددگار ہیں۔"
تم تین سو سے تیرہ زیادہ ہو۔"[1]

ابن کنول نے "تیسری دنیا کے لوگ" کی متعدد کہانیوں میں تکنیک کے جو تجربے کیے ہیں ان میں داستانی اثرات کی شناخت آسانی سے کی جاسکتی ہے جس میں اسلامی روایات اور تاریخ سے استفادہ کیا گیا ہے۔ لیکن "بند راستے" میں شامل تمام کہانیاں ان کے اس داستانی اسلوب کی مثالیں نہیں ہیں جس کے لیے وہ مشہور ہیں۔ بلکہ بہت ساری کہانیاں نئی مروجہ تکنیک کے تحت لکھی گئی ہیں۔ مثلاً "لکڑ بگھا زندہ ہے"، "ابن آدم"، "مجرم کون"، "کنیا دان"، "خواب"، "کینسر وارڈ"، "کچے گھڑے" وغیرہ میں مکالماتی تکنیک اپنائی گئی ہے۔ "ہمارا تمھارا خدا بادشاہ" بہت پاورفل علامتی افسانہ ہے۔ "پہلا آدمی" اور "خوف" اساطیری کہانیاں ہیں جن میں علامتی انداز بیان اختیار کیا گیا ہے۔ "ہمارا تمھارا خدا بادشاہ" اسٹیٹ اسپانسرڈ دہشت اور مظالم کا خلاصہ کرنے والا افسانہ ہے۔ اسی پیرایہ میں قلم بند کی گئی کہانی "وارث" یہ المیہ بیان کرتی ہے کہ زمانہ میں حکمرانی کے لیے سب سے بڑی اہلیت شرپسندی ہے۔ ویسے بھی ابن کنول کے افسانوں میں انسان کی شرپسندی زیادہ نمایاں ہے۔ قابیل آج بھی حاوی ہے اور وہ آج بھی ہابیل کو قتل کر رہا ہے۔ ابتدائے آفرینش سے آج تک قابیل کے ہاتھوں ہابیل کا خون جاری ہے۔ "خوف" "ایک ہی راستہ"، "ابن آدم"، "لکڑ بگھا زندہ ہے" میں ابن کنول نے آدمی کی اسی شرپسندی کو موضوع بنایا ہے۔

مغربی نظام اور کلچر، ہجرت اور اس کے نتیجہ میں پیدا ہونے والی در بدری اور لامکانی کا کرب اور بڑے شہروں میں انسانی مسائل بھی ان کے موضوعات رہے ہیں۔ "پہلا آدمی"، "تیسری دنیا کے لوگ"، "بند راستے"، "سوئٹ ہوم" اور "آنکھوں کی

1۔ ابن کنول، تیسری دنیا کے لوگ، ص 52

سوئیاں'' اس ضمن کی کہانیاں ہیں۔ ''کنیا دان'' اور ''مجرم کون'' میں لڑکیوں کے ہاتھ پیلے کرنے میں آنے والی دشواریوں اور ''ہستک چھیپ'' میں طبقاتی کشمکش اور بابری مسجد کے جھگڑے کے المیہ کی عکاسی کی گئی ہے۔ جبکہ ''کچے گھڑے'' میں زمین داری کے زوال کی تصویر کھینچی گئی ہے۔

داستانوی اثرات کے سبب ابن کنول کے بعض افسانوں میں کہانی کے اندر ہی چھوٹی چھوٹی کئی اور کہانیاں بھی شامل ہوتی ہیں، لیکن یہ ضمنی کہانیاں اصل قصے سے پوری طرح مربوط ہوتی ہیں اور پورے افسانے میں وحدت تاثر کی فضا قائم رہتی ہے۔ جس سے افسانہ نگار کی فنی وفکری گیرائی کا پتہ چلتا ہے۔

ہم عصر افسانے میں ایک اہم نام مشرف عالم ذوقی کا بھی ہے۔ انھوں نے نویں دہائی کے افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ افسانے تخلیق کیے ہیں۔ ''بھوکا اتھوپیا''، ''منڈی''، ''غلام بخش''، ''صدی کو الوداع کہتے ہوئے''، ''فرشتے بھی مرتے ہیں۔'' اور ''لینڈ اسکیپ کے گھوڑے'' ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔ ذوقی کا افسانوی سفر بڑی ہی برق رفتاری سے جاری ہے۔ ''بھوکا اتھوپیا'' کے پیش لفظ میں انھوں نے اپنے عزم کا اظہار کچھ اس طرح کیا ہے:

> ''افسانوی سفر میری آخری سانس تک جاری رہے گا۔ میں نے کیا دیا اور کیا دے رہا ہوں یہ ابھی نہیں آنے والا وقت طے کرے گا۔''

چنانچہ گودھرا سے گجرات تک اور امریکہ سے عراق تک تاریخ جو صرف اپنی بربادی کے قصے ہی رقم کرتی ہے، ذوقی نے ان قصوں کو اپنی تخلیقی صلاحیت سے افسانے کے بھیس میں بدل دیا ہے۔ وہ ہر نئے ظلم، نئے زخم اور گزرتے ہوئے وقت کے ہر نئے موڑ کو اپنی کہانی میں جگہ دینے کا حوصلہ اور سلیقہ رکھتے ہیں۔ یوں بھی ان کے ہاں سچ فکشن ہوگیا ہے اور فکشن سچ۔ عصری حسیت کو تخلیقی سطح پر برتتے ہوئے ذوقی کا جو بیانیہ متشکل ہوتا ہے اس میں صورت اور معنی کا اسراع تیز اور اس کا وار کاٹ دار ہے۔ عصری

سیاسی اور سماجی صورت حال، تیزی سے معدوم ہوتا تہذیبی منظر نامہ، نئی ثقافتی یلغار، جنس اور میڈیا کی زد میں آکر بنتا بگڑتا آدمی، غرض ان کے لیے کوئی بھی علاقہ ممنوعہ نہیں ہے۔

ذوقی حساس اور جذباتی افسانہ نگار ہیں۔ اپنے ہم عصروں میں ذوقی وہ تنہا فن کار ہیں جنھوں نے فسادات پر ڈھیر سارے افسانے تخلیق کیے ہیں۔ افسانہ ''احمد آباد 302 میل'' فرقہ وارانہ فسادات کا احاطہ کرتا ہے۔ اس افسانے میں ذوقی نے 302 ہندسے کا خوبصورت استعارہ استعمال کیا ہے۔ افسانہ نگار نے احمد آباد کو 302 میل قرار دے کر واقعی تعزیرات ہند دفعہ 302 کو ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ انصاف کی بڑی سی عمارت میں بھی اندھیرا ہے۔ ''لیبارٹری'' میں بھی ذوقی نے گجرات کے فرقہ وارانہ فساد کی داستان انوکھے اور منفرد انداز میں بیان کی ہے۔ اس افسانے میں سائنسی مفروضات بھی پیش کیے گئے ہیں۔ ''لیبارٹری'' میں کیکڑے اور گندے تالاب کو علامت بنا کر گجرات کا خونی منظر نامہ پیش کیا گیا ہے۔ اس افسانے میں اقلیتی طبقے کے افراد کو پکڑ کر ان کے عضو تناسل بدل دیے جاتے ہیں۔

تکنیکی اعتبار سے ذوقی کے افسانوں کی ہیئت بدلی ہوئی ہے۔ ذوقی اپنے ہر افسانے میں چونکانے کے ساتھ ساتھ بیانیہ کہانی اور واردات کا ملا جلا انداز بڑی خوبصورتی سے پیش کرتے ہیں۔ ان کے افسانے طویل ہوتے ہیں۔ افسانے پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ یہ ناولٹ تو نہیں ہے۔ وہ طویل نویس کہے جاسکتے ہیں۔ یہاں تک کہ ان کے افسانوں کے نام بھی طویل ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر ''آپ اس شہر کا مذاق نہیں اڑا سکتے''، ''بارش میں ایک لڑکی سے بات چیت''، ''مجھے موسم بننے سے روکو''، ''نور علی شاہ کو اداس ہونے کے لیے کچھ چاہیے'' وغیرہ۔ ذوقی افسانوں میں بخل سے کام نہیں لیتے، بلکہ ان کا افسانہ ایمان دارانہ اور بے دریغ ہوتا ہے۔

ذوقی ''بھوکا ایتھوپیا''، ''بچھو گھاٹی''، ''مرگ نینی نے کہا''، ''صدی کو الوداع کہتے ہوئے''، ''باپ بیٹا''، ''دادا اور پوتا''، ''کاتیائن بہنیں''، ''لینڈ اسکیپ کے گھوڑے''،

''سمتوں کا جواب'' اور ''فزکس، کیمسٹری، الجبرا'' میں تازگی بھرے زاویہ نظر کے ساتھ نظر آتے ہیں۔ ''سمتوں کا جواب'' علامتی انداز میں لکھا ہوا افسانہ ہے۔ ''فزکس، کیمسٹری، الجبرا'' ذوقی نے باپ اور بیٹی کے متعلق لکھا ہے۔ یہ افسانہ موضوع، ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے ہمیں چونکاتا ہے۔ چند ٹکڑے دیکھیے:

''انجلی کی کھلی ہتھیلیاں اور بند آنکھیں ذہن کے Retina پر Freez ہو جاتی ہیں انڈر گارمنٹس پینٹی برا، اور..... فزکس کیمسٹری

پینٹی برا

فزکس، کیمسٹری....

کتابوں کو قرینے سے سجا رہا ہوں.....

یہ انجلی کی کتابیں ہیں.... اور وہ انجلی کے انڈر گارمنٹس

فزکس، کیمسٹری، الجبرا

پینٹی اور برا...

میں وہیں کرسی پر بیٹھ گیا ہوں... ان میں فرق کیا ہے۔ کتابوں میں اور کپڑوں میں... دونوں انجلی کے ہیں۔''

''انجلی کپڑے بدل کر کمرے میں آجاتی ہے۔ سجی ہوئی میز کو پسندیدہ نظروں سے دیکھتے ہوئے مسکراتی ہے۔

'I am proud of you my papa' تم نے میری میز صاف کر دی۔

کیوں؟

'نہیں'

'نہیں کیوں۔'

میری سہیلیوں کے پاپا ایسا نہیں کر سکتے۔

'کیوں نہیں کر سکتے؟'

'بس نہیں کر سکتے۔ اس لیے کہ وہ میرے پاپا نہیں ہیں۔'

'وہ اچھل کر اپنی بانہیں میرے گلے پہ حمائل کرتی ہے

I love you papa۔

فزکس، کیمسٹری، الجبرا

میں مسکراتا ہوا اس کو اپنی بانہوں میں لیتا ہوں۔

انجلی میری بیٹی، تم اپنی ماں سے کتنی ملنے لگی ہو۔

'ماں سے؟ وہ ہنستی ہے۔ مسکراتی ہے۔ اسی لیے پیار ہو رہا ہے۔ مجھ میں ماں آگئی ہے۔ انجلی پیار بھری نظروں سے مجھے دیکھ رہی ہے.... وقت نے یہ منظر یہیں فریز کر دیا ہے۔''[1]

''فزکس، کیمسٹری ا، لجبرا'' کی خصوصیت زیریں لہر ہے جس سے اس افسانے میں لڑکی کے تغیرات کو پیش کیا گیا ہے کہ وہ جوانی کی دہلیز پر کس طرح قدم رکھتی ہے۔ یہ افسانہ ایک منفرد سائنسی اور مکالماتی انداز میں تخلیق کیا گیا ہے۔ ذوقی کے افسانوں سے پتہ چلتا ہے کہ انھیں زبان و بیان پر قدرت حاصل ہے۔ ان کے منفرد اسلوب اور زبان و بیان میں ایسی سلاست ہے کہ قاری افسانے سے جڑا رہتا ہے۔ وہ قاری سے راست مکالمہ کرتے ہیں۔ بسیار نویسی کے باوجود ان کی زبان مجروح نہیں ہوئی ہے۔ بلکہ ہر افسانے میں نئے نئے الفاظ ان کے افسانوی اسلوب کو نیا آہنگ عطا کیا گیا ہے۔

طارق چھتاری ایک ہونہار افسانہ نگار ہیں۔ اتر پردیش کی دیہی زندگی ان کے افسانوں کا اہم موضوع ہے۔ زندگی کو انھوں نے قریب سے دیکھا اور برتا ہے۔ مختلف علاقوں کی بولیوں سے وہ اچھی طرح واقف ہیں اور اس کے استعمال سے اپنے افسانوں میں جان ڈال دیتے ہیں۔ ان کے افسانے مربوط و منظم پلاٹ کے افسانے ہیں اس

1۔ فزکس، کیمسٹری، الجبرا (لینڈ اسکیپ کے گھوڑے)، ص 31-30

لیے تفہیم کا کوئی مسئلہ سر نہیں اٹھاتا۔ ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ''باغ کا دروازہ'' 2001 ہے، جو ان کے تقریباً پچیس سالہ ادبی سفر کا حاصل ہے۔ مجموعے میں شامل بعض افسانے مثلاً ''گلوب''، ''پورٹریٹ''، ''برف اور پانی''، ''شیشے کی کرچیں''، ''ژمبان'' اور دھوئیں کے تار'' کی تفہیم میں ممکن ہے روایت پسند قارئین کو الجھن کا سامنا ہوا۔ لیکن اس الجھن کی وجہ افسانہ نگار کا وہ مخصوص فنی طریقِ کار ہے جس کے تحت کسی لفظ یا جملے کی مدد سے منظر بدلنے یا ماضی کو حال میں مدغم کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

خارجی سطح پر آگے بڑھنے والا فن پارہ کس طرح داخلی مسئلے کا اظہار بن جاتا ہے اس کی مثال فن کار کا مشہور افسانہ ''نیم پلیٹ'' ہے۔ اس سے بالکل مختلف انداز کا افسانہ ''باغ کا دروازہ'' ہے جس میں مخصوص الفاظ و تراکیب کی مدد سے معنوی افق وسیع کرنے اور اس کے ساتھ ہی قصے کہانی کی روایت سے فائدہ اٹھانے کی کوشش کی گئی ہے۔

مختلف ماحول، فضا اور موضوعات کی ان کہانیوں کو پڑھتے ہوئے احساس ہوتا ہے کہ افسانہ نگار نے فنی باریکیوں کے علاوہ موضوع، ماحول اور اسلوب بیان کے تنوع کا خاص خیال رکھا ہے۔

علی امام نقوی کہانی بُننے کی بالکل نئی تکنیک کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ ''گھٹتے بڑھتے سائے'' اور ''موسم عذابوں کا'' ان کے افسانوی مجموعے ہیں۔ علی امام نقوی اپنے ناول ''تین بتی کے راما'' سے زیادہ مشہور ہوئے۔ ان کا کہانی کہنے کا طریق کار یہ ہے کہ ساری کی ساری کہانی سے اصل کہانی یا کہانی کی اصل بات تقریباً مفقود ہوتی ہے۔ اصل کہانی آخر میں ایک نقطہ پر یا ایک اشارے پر سمٹ کر آتی ہے اور اکثر اس کی ضرورت بھی نہیں ہوتی۔ وہ یہ اہتمام کرتے ہیں کہ کہانی قاری کے ذہن یا احساس کے پردے پر اُبھر آئے۔ ان کی کہانیوں میں کردار سازی، صورت حال یا واقعے کا بیان ذیلی حیثیت رکھتا ہے۔ ''ڈونگرواڑی کے گدھ''، ''سہارا'' اور ''مسیحائی'' یہ ان کی قابل ذکر

تخلیقات ہیں۔ ''ڈونگرواڑی کے گدھ'' جس میں digression کی تکنیک کی طرح مواد کا استعمال خاص تھیم سے ہٹ گیا ہے۔

معین الدین جینابڑے ایک تخلیقی فن کار ہیں۔ ان کے افسانے ذہانت اور تخلیقی اسرار کے امتزاج سے فن پارے کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ''تعبیر'' 1999 ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ جبکہ ''برسورام دھڑا کے سے'' ان کا نمائندہ افسانہ ہے۔ ''تعبیر'' اور ''برسورام دھڑا کے سے'' کم وبیش ایک ہی انداز کے افسانے ہیں۔ جن میں فسادات کو موضوع بنایا گیا ہے۔ جو بابری مسجد کے انہدام کے بعد ممبئی جیسے مہانگر میں پیش آئے تھے۔

شموئل احمد اپنے افسانے ''سنگھار دان'' (افسانوی مجموعہ) اور ناول ''ندی'' سے پہچانے گئے۔ ان کے یہاں اختصار اور اچھوتے پن کے ساتھ پر اثر تکنیکی برتاؤ ہے۔ شموئل احمد نے ''ایڈس'' میں عصری سیاسی زندگی کی جنس زدگی کی تصویر کھینچی ہے۔ ''بگولے'' ان کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔

خالد جاوید کا نام نویں دہائی کے اردو افسانے کے متاثر کن افسانہ نگاروں میں ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں سے نہ صرف چونکایا ہے بلکہ احساس وفکر کو متوجہ بھی کیا ہے۔ ان کا افسانوی مجموعہ ''برے موسم میں'' 1999 میں شائع ہوا۔ ان کا فن افسانہ نگاری ان کے معاصرین سے بے حد مختلف ہے۔ ''پیٹ کی طرف مڑے ہوئے گھٹنے''، ''روح میں دانت کا درد''، ''کوبڑ'' اور ''ندی کی سیر'' وغیرہ میں احساسِ بیمارگی کی کیفیت غالب ہے۔ خالد جاوید کے افسانوں کا بیانیہ بڑا ہی طاقت ور ہے۔ وہ بنیادی طور پر فلسفے کے طالب علم ہیں۔ اس لیے ان کے افسانوں میں فلسفیانہ انداز بھی ملتا ہے۔

خالد جاوید کا زبان وبیان پیچیدہ اور تخلیقی ہے۔ ان کی افسانوی زبان کو ٹھہر ٹھہر کر پڑھنا پڑتا ہے کیونکہ ان کے یہاں فکر انگیز جملے ملتے ہیں جس سے ان کی انفرادیت کا تعین ہوتا ہے۔

یہاں اردو افسانہ نگاری میں ہیئتی و تکنیکی تجربات کے اثرات کے حوالے سے مجھے احساس ہے کہ مذکورہ افسانہ نگاروں کے فن پر یہ تجزیے اس لحاظ سے مکمل نہیں ہیں کہ اس میں کئی ہم عصر فنکاروں کا ذکر شامل نہیں ہے یا ان کے فن پر سیر حاصل بحث نہیں کی جاسکی ہے۔ پھر بھی ان میں سے چند افسانہ نگاروں کا ذکر یہاں اس لیے لازمی ہے کہ ان کے یہاں تجربے ہوئے ہیں اور ان کے فن میں مستقبل کے امکانات چھپے ہوئے ہیں۔ اس ضمن میں پیغام آفاقی کے افسانے ''قطب مینار''، ''بوڑھا ملازم''، ''گھر''، ''ناریل کے پیڑ''، ''کوآپریٹو سوسائٹی''، ''مافیا'' (افسانوی مجموعہ)، غضنفر کے افسانے ''خالد کا ختنہ''، ''کڑوا تیل''، ''ملبے پر کھڑی عمارت''، ''حیرت فروش'' (افسانوی مجموعہ) وغیرہ، احمد صغیر کے افسانے ''منڈیر پر بیٹھا پرندہ'' اور ''انا کو آنے دو'' (افسانوی مجموعہ) وغیرہ، انجم عثمانی کا افسانہ ''شہر گریہ کا مکیں''، ''ٹھہرے ہوئے لوگ'' (افسانوی مجموعہ)، محسن خاں کے افسانے ''نیند''، ''زہرا''، ''بال و پر'' وغیرہ، مظہر سلیم کے افسانے ''جہاد''، ''اپنے حصے کی دھوپ'' (افسانوی مجموعہ) وغیرہ، مظہر الزماں خاں کا افسانہ ''ایک شہر جو کبھی آباد تھا''، نورالحسنین کے افسانے ''پچھلے پہر کی خوشبو''، ''بازی گر (افسانوی مجموعہ)، اقبال انصاری کے افسانے ''میں مرنا نہیں چاہتا'' اور ''آدمی'' (افسانوی مجموعہ)، گلزار کے افسانے ''خوف''، ''مائیکل اینجلو'' اور ''دھواں'' (افسانوی مجموعہ) وغیرہ علی باقر کا ''لندن کے رات دن'' (افسانوی انتخاب)، م ناگ (سید مختار) کا افسانہ ''ڈاکو طے کریں گے'' کے علاوہ چند نئے افسانہ نگاروں کے افسانے جو ادھر دس بارہ برسوں میں سامنے آئے ہیں خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔

اردو افسانے کا ذکر چلے اور شمس الرحمٰن فاروقی کا تذکرہ نہ ہو یہ ممکن نہیں۔ ان کے طویل افسانوں کا مجموعہ ''سوار'' شائع ہوا تو وہ مباحث ایک بار پھر جاگ اٹھے جو افسانے کی حمایت میں یا پھر جدید افسانے کے خدوخال ابھارتے ہوئے اٹھائے گئے تھے۔ شروع شروع میں یہ افسانے ''شب خون'' میں چھپے اور انھیں شائع کرتے ہوئے

'مرزا عمر شیخ' اور 'بینی مادھو رسوا' کے فرضی ناموں کو استعمال کر کے قاری کو براہ راست کہانیوں سے آزاد ربط قائم کرنے کا موقع فراہم کیا گیا۔ لطف کی بات یہ ہے کہ پڑھنے والوں نے نہ صرف انھیں پسند کیا بلکہ انھیں اردو افسانے میں ایک الگ تجربہ بھی قرار دیا اور سچی بات یہ ہے کہ یہ الگ تجربہ ہے بھی۔ ان افسانوں کی زبان ایسی ہے کہ پڑھنا شروع کریں تو بیچ میں چھوڑنے کو جی ہی نہیں چاہتا۔ متن سے یوں وابستہ ہو جانے کے بعد پڑھنے والا افسانے کے ماحول کا حصہ بنے بغیر نہیں رہ سکتا۔ واقعات کا ذکر اور وہ بھی اس طرح کہ ایک عہد زریں پورے تہذیبی حوالوں سے جاگ اٹھے، سارے لازمی جزئیات کے ساتھ فاروقی کے یہاں بہت قرینہ سے ملتا ہے۔

اب افسانے کی ایک صدی گزر چکی ہے۔ بیسویں صدی نہ صرف افسانے کے جنم کی صدی ہے بلکہ اس میں افسانوی اسالیب کے کئی اہم موڑ نظر آتے ہیں۔ رومانیت اور سماجی ونفسیاتی حقیقت نگاری سے افسانے کا آغاز ہوا تو وہیں ترقی پسندی، جدیدیت، علامت اور تجرید کے ذریعے اسے نشان زد کیا گیا۔ اس دوران تخریبی یا نئی تشکیل کا اسلوب، علامت، سرریئلزم اور خواب کو بنیاد بنا کر افسانہ نگاری کے رجحان کو بدلنے کی کوشش بھی ہوئی۔ دوسری طرف بیسویں صدی کے اوائل سے ہی مستقل طور پر حقیقت پسند افسانے لکھے گئے جن میں زندگی کے مسائل پیش کیے گئے۔

اب افسانہ نگار کو نئی قدروں، نئے موضوعات اور نئی بے چینیوں سے سابقہ ہے۔ وہ ٹوٹتی اور بنتی ہوئی قدروں کے درمیان کھڑا ہے۔ فنی تعین قدر کا مسئلہ ابھی بھی قائم ہے۔ بہت سے ایسے مسائل پیدا ہو گئے ہیں جن کا پہلے تصور بھی نہیں تھا۔ ایسے میں نیا اور طاقتور اسلوب نگارش ایک چیلنج ہے۔ حالانکہ یہ حقیقت ہے کہ معاصر افسانہ نگار اپنے افسانوں میں آج کی پیچیدہ زندگی کو بڑی عمدگی کے ساتھ آسان مگر تہہ دار انداز میں نمایاں کرنے کی کوشش میں مصروف و مشغول ہیں۔ لیکن ان میں بعض افسانہ نگاروں کے یہاں انفرادیت کا نقش گہرا ہے۔ بعض کے یہاں ابھی تشخص کا مسئلہ درپیش ہے۔

تاہم اسالیب کی جو رنگارنگی ان افسانہ نگاروں کے فن سے عیاں ہے وہ اردو افسانے کے مستقبل کے لیے خوش آیند ہے اور ساتھ ہی ساتھ ان میں روشن امکانات مضمر ہیں۔

کتابیات

بنیادی ماخذ

(افسانوی مجموعے)

احمد علی	ہماری گلی (سات افسانے) انشا پریس دہلی، طبع اول		1942
"	قید خانہ (چار افسانے) ایضاً		1944
انور سجاد	چوراہا	نئی مطبوعات، لاہور	1964
"	استعارے	اظہار سنز، لاہور	1970
"	آج	مکتبہ عالیہ، لاہور	1983
انتظار حسین	گلی کوچے	شاہین پبلشرز، لاہور	1952
"	شہر افسوس	مکتبہ کارواں، لاہور	1972
"	کنکری	مکتبہ جدید، لاہور	1955
"	کچھوے	مطبوعہ لاہور	1981
"	خیمے سے دور	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	1986
"	آخری آدمی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1997
اقبال مجید	دو بھیگے ہوئے لوگ	نصرت پبلشرز امین آباد، لکھنؤ	سن ندارد
"	ایک حلفیہ بیان	ایضاً	سن ندارد
"	شہر بدنصیب	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی	1997
"	تماشا گھر	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2003
انور عظیم	قصہ رات کا	مکتبہ ملاقات، قاسم جان، دہلی	1972
"	اجنبی فاصلے	ڈائمنڈ پبلشرز، نئی دہلی	1994

انور عظیم	لا بوہیم	تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی	2000
احمد یوسف	روشنائی کی کشتیاں	کلچرل اکیڈمی، گیا	1976
"	۲۳ گھنٹے کا سفر	لیتھو پریس، پٹنہ	1984
احمد یوسف	رزم ہو یا بزم	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2004
انور خاں	فن کاری	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی	
"	یاد بسیرے	تخلیق کار پبلشرز، دہلی	1990
انجم عثمانی	ٹھہرے ہوئے لوگ	تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی	1998
اطہر پرویز (مرتب)	اردو کے تیرہ افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	1992
"	منٹو کے نمائندہ افسانے	ایضاً	1981
بلراج مین را	سرخ و سیاہ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2004
جوگندر پال	دھرتی کا کال	حالی پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1961
"	میں کیوں سوچوں	دبستان اردو، امرتسر	1962
"	رسائی	نصرت پبلشرز، لکھنؤ	1969
"	مٹی کا ادراک	لاجپت رائے اینڈ سنز، دہلی	1977
"	لیکن	اردو پبلشرز، لکھنؤ	1979
"	بے محاورہ	کیلاش پبلی کیشنز اورنگ آباد، مہاراشٹر	1978
"	کھلا	زم زم بک ٹرسٹ، دہلی	1981
"	کھودو بابا کا مقبرہ	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1994
ڈاکٹر ابن کنول	تیسری دنیا کے لوگ	جمال پرنٹنگ پریس، دہلی	1984
"	بند راستے	ہم قلم پبلی کیشنز، دہلی	2000
حسین الحق	پس پردہ شب	تاج پریس باری روڈ، گیا	1981

حسین الحق	گھنے جنگلوں میں	قاضی علی حق اکیڈمی، سہسرام	1989
"	سوئی کی نوک پر رکا لمحہ	تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی	1997
ساجد رشید	ایک چھوٹا سا جہنم	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2004
خالد جاوید	برے موسم میں	اَیڈشاٹ پبلی کیشنز، ممبئی	2000
سلام بن رزاق	ننگی دوپہر کا سپاہی	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی	1980
"	شکستہ بتوں کے درمیان	اَیڈشاٹ پبلی کیشنز، بمبئی	2001
سریندر پرکاش	دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم	شب خون کتاب گھر الہ آباد	1968
"	بازگوئی	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1989
"	حاضر حال جاری	تخلیق کار پبلشرز، دہلی	2002
شفق	وراثت	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2003
شمس الرحمٰن فاروقی	سوار اور دوسرے افسانے	آج کی کتابیں، کراچی، پاکستان	2001
طارق چھتاری	باغ کا دروازہ	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ	2001
ظفر اوگانوی	بیچ کا ورق	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی	1980
غیاث احمد گدی	پرندہ پکڑنے والی گاڑی	صبا پبلی کیشنز، جھریا، بہار	1977
"	بابا لوگ	کلچرا کادمی، ریناہاؤس گیا، بہار	1969
"	سارا دن دھوپ	مکتبہ غوثیہ شبستان، نیو کریم گنج، گیا	1985
غضنفر	حیرت فروش	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2006
عبدالصمد	سیاہ کاغذ کی دھجیاں	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1996
"	میوزیکل چیئر	ایضاً	2003
علی امام نقوی	گھٹتے بڑھتے سائے	تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی	1993
"	موسم عذابوں کا	ایضاً	1998
قرۃ العین حیدر	پت جھڑ کی آواز	مکتبہ جامعہ، نئی دہلی	1975

"	روشنی کی رفتار	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ	1982
"	شیشے کے گھر	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	1998
قمر احسن	آگ الاؤ صحرا	شب خون کتاب گھر الہ آباد	1980
قمر رئیس (مرتب)	پریم چند کے نمائندہ افسانے	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ	1991
"	نمائندہ اردو افسانے	اردو اکادمی دہلی	1999
کرشن چندر	ان داتا	مطبوعہ ایشیا پبلشرز، دہلی	1959
"	سپنوں کا قیدی	مطبوعہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی	1961
"	شکست کے بعد	دیپک پبلشرز، جالندھر	1960
"	ہائیڈروجن بم کے بعد	ایشیا پبلشرز تیس ہزاری، دہلی	1965
"	الجھی لڑکی کالے بال	نیشنل فائن پرنٹنگ پریس، حیدرآباد	1970
کمار پاشی (مرتب)	نیا اردو افسانہ احتساب وانتخاب	موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1980
کلام حیدری	صفر	کلچرل اکیڈمی، گیا	1968
"	بے نام گلیاں	ایضاً	
"	الف لام، میم	ایضاً	1979
گلزار	دھواں	انشا پبلی کیشنز، کلکتہ	1997
محمد اشرف (سید)	ڈار سے بچھڑے	تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی	2001
"	باد صبا کا انتظار	ایڈشاٹ پبلی کیشنز، بمبئی	2000
مشرف عالم ذوقی	بھوکا ایتھوپیا	تخلیق کار پبلشرز، نئی دہلی	1993
"	منڈی	ایضاً	1997
"	لینڈ اسکیپ کے گھوڑے	ایضاً	2003
مشرف عالم ذوقی	غلام بخش	ایضاً	1998

ثانوی مآخذ

مصنف	کتاب	ناشر	سال
آل احمد سرور	اردو فکشن (مرتب)	شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی، علی گڈھ	1973
"	ادب اور نظریہ	ادارہ فروغ اردو لکھنؤ	1964
"	جدیدیت اور ادب (مرتب)	شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی، علی گڈھ	1969
احتشام حسین	تنقیدی جائزے	پبلشنگ ہاؤس، الہ آباد	1951
"	ذوق ادب اور شعور	ادارہ فروغ اردو، لکھنؤ	1963
"	جدید منظر اور پس منظر	اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ	1978
ابواللیث صدیقی	آج کا اردو ادب	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ	1990
ابوالکلام قاسمی	آزادی کے بعد اردو فکشن مسائل و مباحث (مرتب)	ساہتیہ اکادمی دہلی	2001
"	ناول کا فن (ترجمہ) ای ایم فوسٹر	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ	1992
ارتضی کریم	اردو فکشن کی تنقید	تخلیق کار پبلشرز، دہلی	1996
"	انتظار حسین ایک دبستان (مرتب)	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس دہلی	1996
"	قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ	ایضاً	1990
"	جوگندر پال، ذکر، فکر، فن (مرتب)	موڈرن پبلشنگ ہاؤس دہلی	1999
اردو اکادمی (پٹنہ)	اردو کا افسانوی ادب	بہار اردو اکادمی	1987
انور احمد (ڈاکٹر)	اردو افسانہ تحقیق و تنقید	بیکن بکس گل گشت کالونی، ملتان	1988
ابن فرید (ڈاکٹر)	ادب داد طلب	ادارۂ ادب اسلامی ہند، دہلی	2002
پریم بھٹناگر	ہندی اردو ناول بدلتی تکنیک	ارچنا پرکاشن، جے پور	1996
پروین اظہر	اردو میں مختصر افسانہ نگاری کی تنقید	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ	2000
جمال آرا نظامی	مختصر افسانے کا ارتقا	نوری پبلی کیشنز لیاقت آباد، کراچی	1985
جمیل اختر محبی	فلسفہ وجودیت اور جدید اردو افسانہ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	2002

حامد بیگ (مرزا)	اردو افسانے کی روایت	اکادمی ادبیات، پاکستان	1991
,,	افسانے کا منظر نامہ	اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد	1983
خلیل الرحمٰن اعظمی	اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ	1996
خورشید احمد (ڈاکٹر)	جدید اردو افسانہ ہیئت واسلوب میں تجربات کا تجزیہ	فخرالدین احمد میموریل، لکھنؤ	سن ندارد
دیویندر اسّر	نئی صدی اور ادب	پبلشرز اینڈ ایڈورٹائزر، کرشن نگر، نئی دہلی	2000
سجاد ظہیر	روشنائی	آزاد کتاب گھر، دہلی	1959
سردار جعفری	ترقی پسند ادب	انجمن ترقی اردو ہند، نئی دہلی	1957
سلیم اختر	افسانہ حقیقت سے علامت تک	اردو رائٹرس گلڈ، الہ آباد	1980
,,	اردو ادب کی مختصر ترین تاریخ	سنگ میل پبلی کیشنز، لاہور	1993
سلیم شہزاد	قصہ جدید افسانے کا	منظر نما پبلشرز، مالیگاؤں	1989
سہیل بیابانی	قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری	رابطہ انسیٹ بکس، دہلی	1998
شمس الرحمٰن فاروقی	شعر غیر شعر اور نثر	کتاب گھر، الہ آباد	1973
,,	افسانے کی حمایت میں	مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، دہلی	1972
شہزاد منظر	جدید اردو افسانہ	منظر پبلی کیشنز، کراچی	1982
شمیم حنفی	جدیدیت کی فلسفیانہ اساس	مکتبہ جامعہ، نئی دہلی	1978
نشاط شاہد (مرتبہ)	نیا افسانہ، نئے دستخط	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی	1980
صبا اکرام	جدید افسانہ۔ چند صورتیں	فکشن گروپ آف پاکستان، کراچی	2001
صادق (ڈاکٹر)	ترقی پسند تحریک اور اردو افسانہ	اردو مجلس چتلی قبر، دہلی	1981
صغیر افراہیم	اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ	1991
طارق چھتاری	جدید افسانہ اردو ہندی ,,	ایضاً	1992
ظہور الدین (ڈاکٹر)	کہانی کا ارتقا	انٹرنیشنل اردو پبلی کیشنز	1999

کتابیات

عابد سہیل	فکشن کی تنقید: چند مباحث	پارکھ آفسیٹ پریس، لکھنؤ	2000
عارف عبدالمتین	امکانات	ٹیکنیکل پبلشرز، لاہور	1988
فرمان فتح پوری	اردو افسانہ اور افسانہ نگاری	مکتبہ جامعہ، نئی دہلی	1989
فیاض رفعت	اردو افسانے کے ابتدائی نقوش ایک تنقیدی جائزہ	سنسار پبلشنگ ہاؤس، بمبئی	1989
ف.س. اعجاز	موقف (مجموعہ مضامین)	انشاء پبلی کیشن، کلکتہ	2002
قمر رئیس	تنقیدی تناظر	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ	1978
"	نیا افسانہ مسائل اور میلانات	اردو اکادمی دہلی، دہلی	1992
قمر رئیس، عاشور کاظمی	ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر	نیا سفر پبلی کیشنز، دہلی	1987
"	پریم چند: فکر و فن	پبلی کیشن ڈویژن، دہلی	1980
گوپی چند نارنگ	اردو افسانہ روایت اور مسائل	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1981
"	نیا اردو افسانہ انتخاب تجزیے اور مباحث	اردو اکادمی دہلی، دہلی	1988
"	اردو مابعد جدیدیت پر مکالمہ	ایضاً	1988
محمد حسن	ہیئتی تنقید (مرتب)	ہندوستانی زبانوں کا مرکز، نئی دہلی	1978
"	جدید اردو ادب	مکتبہ جامعہ، نئی دہلی	1975
مجید مضمر (ڈاکٹر)	اردو کا علامتی افسانہ	نیو لیتھو پریس، دہلی	1990
مظفر حنفی	جدیدیت — تجزیہ و تفہیم (مرتبہ)		
مہدی جعفر	اردو افسانے کے افق	نصرت پبلشرز، لکھنؤ	1983
"	نئی افسانوی تقلیب	معیار پبلی کیشنز، نئی دہلی	1999
"	افسانہ بیسویں صدی کی روشنی میں	ایضاً	2003
مہناز انور	اردو افسانے کا تنقیدی مطالعہ	نصرت پبلشرز امین آباد، لکھنؤ	1985
نگہت ریحانہ خان	اردو مختصر افسانہ: فنی و تکنیکی مطالعہ	کلاسیکل پرنٹرز، دہلی	1986

	• جدید افسانہ: تجربے اور امکانات		
,,	تنقید کے مثبت رویے	ثمر آفسیٹ پریس، نئی دہلی	1997
وقار عظیم	نیا افسانہ	ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڈھ	1982
,,	داستان سے افسانے تک	ایضاً	1994
,,	فن افسانہ نگاری	ایضاً	1990
وہاب اشرفی	اردو فکشن اور تیسری آنکھ	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1998
,,	کہانی کے روپ (مرتبہ)	تعلیمی مرکز پٹنہ	1979
,,	معنی کی تلاش	ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی	1998
وارث علوی	جدید افسانہ اور اس کے مسائل	نئی آواز جامعہ نگر، نئی دہلی	1990

رسائل وجرائد

آجکل، دہلی	افسانہ نمبر	اگست، 1963
,,	اردو نمبر	اگست، 1968
,,	گوشۂ بلراج مین را	اپریل، 2001
الفاظ، علی گڈھ	افسانہ نمبر	جنوری تا اپریل، 1981
آئندہ، کراچی، پاکستان		جون، 2001
آہنگ، گیا، بہار		جولائی-اگست، 1962
بودھ دھرتی، گیا	ہفتہ وار	2/ اکتوبر، 1985
تخلیقی ادب، کراچی، پاکستان		اکتوبر، 1985
جدید ذہن، دہلی	سہ ماہی	مارچ-اگست، 2000
جمناتٹ، ہریانہ	سہ ماہی	اپریل تا جون، 2003

کتابیات

ماہنامہ سہیل، گیا	کلام حیدری نمبر	شمارہ 10، جلد 56
سمبل، راولپنڈی پاکستان	سہ ماہی	جولائی تا ستمبر، 2006
شعور، دہلی		مارچ، 1978
"	افسانہ نمبر	جولائی، 1979
شب خون، الہ آباد		فروری 1970، 2 ستمبر، 1970
"		فروری، مارچ، اپریل، 1979
"		فروری ، 2001
"		اگست، 2001
"		جنوری، 2002
"		اگست دسمبر، 1994
"		مارچ اپریل، 1997
شاعر	بمبئی	اگست، 2000
عصری ادب، دہلی	سہ ماہی	دسمبر، 1970
"	تیسری آواز کا ادب نمبر	اکتوبر تا جنوری، 80-1979
"	افسانہ نمبر	جنوری تا اپریل، 1989
عصری آگہی، دہلی		مئی، 1979
"		اگست-ستمبر، 1979
"	بیدی نمبر	اگست، 1982
کتاب، لکھنؤ	افسانہ نمبر	1970
کتاب نما، نئی دہلی	افسانہ نمبر	مئی، 2000
"		نومبر، 2000

گفتگو، بمبئی	ترقی پسند ادب نمبر	1981
نگار، لکھنؤ	سالنامہ	اکتوبر-نومبر، 1968
نقوش، لاہور	افسانہ نمبر	1958
نیا دور، لکھنؤ		ستمبر، 1962
" "		فروری، 1963

انگریزی کتب

BOWLING LAWREUEE, WHAT IS STREAM OF CONCIOUSNESS TECHNIQIUE, E. PMLA, 1950.

E.M. FOSTER, ASPECTS OF THE NOVEL, PENGUIN BOOKS, HARMOND SWORTH, 1975.

HARRY SHAW, DICTIONARY OF LITERARY TERMS McGRAW HILL BOOK COMPANY, NEW YORK, 1972.

J. A. CUDDON, A DICTIONARY OF LITERARY TERM, INDIAN BOOK COMPANY ANDRE DEUTSCH GREAT RUSSEL STREET, LONDON, 1977.

JOSEPH. T, SHIPLEY, DICTIONARY OF WORLD LITERARY TERMS ALDEN PRESS, OXFORD LONDON, 1970.

MUIR EDWIN,THE STRUCTURE OF THE NOVEL, LONDON, 1963.

MILLER, J. HILLS, THE FORM OF VICTORIAN FICTION, SOUTH BEND Ind. 1968.

O, CONNER, FORM OF MODERN FICTION (Ed.) W.V.MINN, 1948.

PERCY LUBBOK, THE CRAFT OF FICTION B.I. PUBLICATION,NEW DELHI, !979.

SHLOMITH RIMMION KENAN, NARRATIVE FICTION, CONTEMPORARY POETICS,METHUEN LONDON AND NEW YORK, 1986.

آصف اقبال ولد جناب محمد مسلم، تاریخ پیدائش 5 ر جون 1972، مقام، برھیاٹولہ، مغربی چمپارن (بہار) اور موجودہ سکونت نئی دہلی ہے۔ ابتدائی تعلیم بتیا، مغربی چمپارن سے حاصل کی بعد ازاں جامعہ سلفیہ بنارس سے عالمیت کی ڈگری لی۔ اعلیٰ تعلیم کے لیے علی گڑھ کا رخ کیا اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے گریجویٹ کی ڈگری حاصل کی۔ 1995 میں دہلی آگئے اور جواہر لال نہرو یونیورسٹی سے ایم .اے اور ایم فل کی ڈگریاں حاصل کیں۔ 2005 میں تحقیقی مقالہ "اردو افسانہ میں ہیئت اور تکنیک کے تجربے" پر پی ایچ .ڈی کی ڈگری تفویض کی گئی۔ اسی دوران دہلی کے مختلف اداروں خاص کر این .سی .ای .آر .ٹی اور ہمدرد پبلک اسکول، نئی دہلی سے وابستہ بھی رہے۔ فی الحال قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی میں فاصلاتی نظام تعلیم کے تحت پروجیکٹ ایسوسی ایٹ کے طور پر کام کر رہے ہیں۔

دوران تعلیم شروع ہی سے انعامی مقابلوں میں دلچسپی رہی۔ علی گڑھ کے قیام کے دوران یونیورسٹی سطح پر تحریری مقابلوں میں تین امتیازی انعامات حاصل کیں اور 99-1998 میں مولانا آزاد سارک ریشیز کمپٹیشن میں مقالہ لکھ کر پہلا انعام حاصل کیا، جواب "مولانا ابوالکلام آزاد اور مسلم معاشرے کی اصلاح" کے عنوان سے انڈین کاؤنسل فار کلچرل ریلیشنز سے کتابی شکل میں شائع ہو چکا ہے۔

EDUCATIONAL PUBLISHING HOUSE

3108, VAKIL STREET, KUCHA PANDIT, LAL KUAN, DELHI-6 (INDIA)
PH: 23216162, 23214465 FAX: 011-23211540
E-MAIL: ephdelhi@yahoo.com

81-8223-288-0